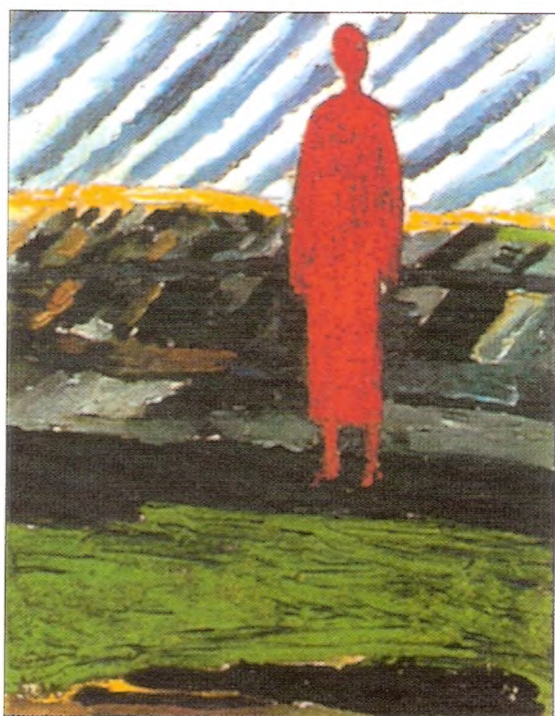
مارتن هايدغر

أصل العمل الفني



منشورات الجمل



مارتن هايدغر: أصل العمل الفني

مارتن هايدغر

أصل العمل الفني

ترجمة: د. أبو العيد دودو

منشورات الجمل

مارتن هايدغر (١٨٨٩-١٩٧٦) فيلسوف الماني، أنظر مقدمة المترجم ص ٥ وقائمة بمؤلفاته في نهاية الكتاب.

ولد **أبو العيد دودو** عام ١٩٣٤ في دوار تمنجز بالجزائر. أتم دراساته الجامعية في الجزائر، تونس، بغداد وفيينا. مارس التدريس في العديد من الجامعات العربية والأوروبية. له العديد من المؤلفات النثرية والترجمات، منها: **الجزائر في مؤلفات الرحالة الألمان** (١٩٧٥)، **بريشت: بادن**، مسرحية (١٩٧٦)، **شتيفان تسفايغ: الهروب الى الله**، مسرحية (١٩٧٦)، وصدر له عن منشورات الجمل: **غوته: مختارات شعرية ونثرية** (١٩٩٩)، **أولريش بك: ما هي العولمة؟** (١٩٩٩)، **أولريش بك: هذا العالم الجديد** (٢٠٠١)، **غونتر غراس: القط والفأر**، رواية (٢٠٠١).

مارتن هايدغر: أصل العمل الفني، ترجمة د. أبو العيد دودو

رسمة الغلاف: كاسمير مالفيتش

Martin Heidegger: Der Ursprung des Kunstwerkes

Postfach 210149 . 50527 Köln . Germany
Tel: 0221 736982 . Fax: 0221 7326763
E-Mail: KAlmaaly@aol.com

مقدمة المترجم

كان مارتن هايدغر (١٨٨٩-١٩٧٦) وكارل ياسبرس (١٨٨٣ - ١٩٦٣) أهم فيلسوفين وجوديين في ألمانيا، وكانا يمثلان ازدهار الفلسفة الوجودية، الأول بكتابه "الوجود والزمن" (١٩٢٧) والثاني بكتابه "الفلسفة" (١٩٣٢) بأجزائه الثلاثة، وقد كانت بينهما، كما هو معروف، صداقة متينة رغم اختلاف المرجعيات الفلسفية، لأن ياسبرس كان يرى أن صديقه هايدغر يمثل ثورة فلسفية أصيلة في زحمة المحاضرات الفلسفية الأكاديمية، وكان يجمع بينهما فيما عدا ذلك أنهما كانا يستطيعان التفريق بين الموضوع، الذى يتم تدريسه والمسألة، التي يتم التفكير فيها، وأن الموضوع لم يكن ذا أهمية بالنسبة إلى كل منهما.

ويرى بعض مؤرخي الفلسفة أن الوجودية ليست مدرسة فلسفية بالمعنى الضيق، إذ يمثلها في الواقع ممثلون شخصيون إلى أقصى حد، ولا يختلف بعضهم عن بعض كثيرا، حتى إن هناك منهم من رفض، خصوصا هايدغر، الذى أقام للوجودية صرحا شامخا كما هو معروف، أن يوصف بأنه فيلسوف وجودي، وحرص على أن يصف نفسه بأنه فيلسوف

علم الوجود أو هو فيلسوف أنطولوجي. لذلك يرى بعض الدارسين أنه يجب على الباحث، عندما يتصدى لوصف هذا الاتجاه الفكري، أن يأخذ بعين الاعتبار أن العلامات المبرزة ليست نموذجية ولا تنطبق على كل الفلاسفة، الذين ينتهجون هذا النهج بنفس الطريقة. ولنستبق إلى القول ونقرر أن هايدغر، الذى أقام مع ذلك صرحا شامخا للوجودية وجعل منها مذهبا كاملا، تجاوز ما كان قد حدده لنفسه، وترك أثره في ميادين مختلفة من فلسفة وتأويل ولغة وشعر وأدب وعلم الجمال وعلم الدلالة وعلم القانون وطرق العلاج النفسي وما إلى ذلك.

وليس هايدغر - ولا أرى بأسا من أن يتحدث الباحث عن تجربته الذاتية مع شخصية من الشخصيات الفكرية المتميزةص! - جديدا علي في الحقيقة، فقد جلب انتباهي إليه مجيئه إلى فيينا في شهر ماي من عام ١٩٥٨ لإلقاء محاضرة عن قصيدة "الكلمة" للشاعر شتيفان جيورغ، وذلك في الحفلة الصباحية لمسرح "البورج تياتر"، ولكني - وكم كانت تلك التجربة مؤلمة بالنسبة إلي عندئذ! - لم أستطع حضور تلك المحاضرة لظروف خاصة لازمتني في أيام الطلب بشكل دائم تقريبا. ومع ذلك استطعت معرفة محتواها عن طريق صديقي وزميلي في الدراسة، الدكتور هيلمار ماير السويسري، الذى

حضر المحاضرة لاهتمامه بالفلسفة، وقدم في فترة لاحقة أطروحته عن كتاب "مقاصد الاطلاع" للإمام الغزالي.

واقتربت أكثر من هايدغر فيما بعد، عندما كتبت عام ١٩٦٩ تعريفا بشاعره المفضل "مأساة شاعر: فريدريش هولدرلين"، واعتمدت في عدد من فقراته على كتاباته عن الأشعار، التي اختارها لدراسة مفاهيمه هولدرلين الشعرية وإقامة فلسفته على جوانب منها، ونشرت ذلك التعريف في إحدى الصحف، ثم ضمنته كتابي "كتب وشخصيات (١٩٧١)"، دون أن تخامرني حينذاك رغبة لا في الكتابة عن هايدغر ولا في ترجمة أي من مؤلفاته، لكن ذلك لم يحل بيني وبين أن أشغل نفسه به بين الحين والآخر .. إعجابا بأسلوبه وبجله القصيرة الخاطفة في كثير من الأحيان، وبلغته البسيطة.. المعقدة، التي كانت في البداية تشعرني بشيء من الدوار لما فيها من التواء! ولعل هذا ما جعلني، بعد تردد كبير، أقحم نفسي بين هايدغر وغادامر، وأكتب هذه المقدمة جاعلا لها الصدارة، قد لا يكون لها مبرر كاف رغم ما تقتضيه الترجمة عادة!

ولكن فلنقدم أولا نبذة عن حياته، وليس المقصود من ورائها معرفة شيء عن أعماله، لأن أعماله، كما عبر عن ذلك فالتر بيمل، كانت هي حياته، ومعرفة مدخلها يتيح لنا متابعة أعماله، أو البعض منها على الأقل، ومحاولة إدراك الفكرة

الأساسية، التي تقوم عليها، ومظاهر انكشافها وتطورها أثناء جريان تيارها المستمر. ولا يسمح المقام بالحديث عنها جميعا بطبيعة الحال، لهذا سأتحدث عن القليل منها وأكتفي بذكر البقية في نهاية الكتاب ضمن قائمة خاصة بذلك.

ولد مارتن هايدغر (١٨٨٩ ـ ١٩٧٦) في ميسكرخ، وكان أكبر أبناء فريدريش هايدغر، صانع البراميل وشماس الكنيسة الكاثوليكية، من السيدة يوهنا المولودة كيمبف. وزاول دراسته في مدينة كونستانس ثم في مدينة فرايبورغ، وقد حاول الدخول إلى عالم الفلسفة وهو لا يزال في الثانوية، وذلك من خلال قراءته لثلاثة كتب، هي كتاب فرانتس برينتانو (١٨٣٨ ـ١٩١٧) "الدلالات المتنوعة للموجود عند أرسطو"، وكتاب كارل برايغ "عن الوجود. موجز الأنطولوجيا"، ثم كتاب "بحوث منطقية" لإدموند هوسرل (١٩٥٩ ـ ١٩٣٨)، وشغله التساؤل عن الوجود والفكر متأثرا بشكل خاص بآراء برينتانو، فكان هؤلاء الثلاثة فيما يغلب على الظن أساس توجهه الفلسفي.

وكان والداه قد رسما له عام ١٩٠٩ أن يدرس علم اللاهوت والفلسفة، ولكنه لم يلبث أن تحول بعد أربعة سداسيات عن دراسة اللاهوت سنة ١٩١١ ليتفرغ لدراسة الفلسفة في جوانبها المرتبطة بالعلوم الرياضية والطبيعية. وقدم أطروحة

الدكتوراه حول "نظرية الحكم في النزعة النفسانية" تحت إشراف أستاذه هاينريش ريكيرت (١٨٩٣ ـ ١٩٣٦). وشرع منذ تلك الفترة يتعمق دراسة التراث الفلسفي القديم، ويحاول تمحيص النصوص الفلسفية الكلاسيكية والربط بين مشكلاتها ومشكلات الفلسفة في عصره. ولما جاء الفيلسوف الظاهراتي إدموند هوسرل، زعيم الحركة الظاهراتية، إلى فرايبورغ خلفا لريكيرت، ازداد إعجابه به وتأثر بأفكاره، بل انطبعت في أول الأمر بطابعه الخاص، فقدم تحت إشرافه رسالة الأستاذية عن "نظرية المقولات والمعنى عند دونس سكوت".

وتزوج عام ١٩١٧ من الآنسة إلفريده بيتري، التي أنجبت له ولدين، يورغ (١٩١٩) وهيرمان (١٩٢٠)، ومن الجدير بالذكر أن نشير بهذه المناسبة إلى بيته الريفي، الذى بناه عام ١٩٢٢ في توتناَوبيرغ بأعالي الغابة السوداء، وجعل هدوءه في خدمة أعماله الأكثر عمقا وأصالة الأشد إيجازا تركيزا، ففيه كان يعد محاضراته وتمارينه الدراسية، وفيه كانت يؤلف أعماله، لتمتد إشعاعاتها فوق الكرة الأرضية بأكملها، وتترك بصماتها في القلوب والأفكار قبولا عند البعض ورفضا عند البعض الآخر.

عين هايدغر في فرايبورغ، فأخذ يجلب إليه بآرائه الفلسفية

العميقة وأفكاره المشرقة الأصيلة أفضل طلاب الفلسفة، ولم يلبث أن عين سنة ١٩٢٣ أستاذا في جامعة ماربورغ. وفي هذه المرحلة بدأ يتعمق في دراسة مشكلة الوجود ومسائل ما وراء الطبيعة ومشكلة الحقيقة. وتوجها بعد ذلك بإصدار كتابه الوجود والزمن عام ١٩٢٧، الذى شكل الخطوة الأولى في بحث الوجود، بمنهج ظاهراتي، يرسم طريقا أنطولوجيا جديدا في مقابل البداية الخاطئة، التي اتسمت بها دراسة علم الوجود منذ العصور القديمة إلى اليوم، ويضع الزمنية شرطا لإمكانية الوجود. عندما صدر هذا الكتاب صار دفعة واحدة على رأس الحركة الظاهراتية، لكن شهرته، كما قالت معاصرته هنَّاه آرندت (١٩٠٦ ـ ١٩٧٥)، كانت قد بدأت قبل صدور هذا الكتاب، ولعله ما كان لتكون له هذه الشهرة غير العادية، لو لم تكن قد سبقته شهرته بصفته أستاذا جامعيا.

لقد اعتبر هذا الكتاب بداية لتفلسف جديد، ولو أنه بقي ناقصا، وليس ذلك لأن مشروع الجزء الثاني لم يكتب أبدا فقط، وإنما أيضا لأن الكتاب فتح آفاقا جديدة لبحوث موالية، إذ كان على الباحثين أن يجدوا أنفسهم من جديد بعد أن أضاعوا أنفسهم في بحوث تتصل بالتقاليد الفكرية الموروثة عن الألفيتين الأخيرتين. فقد جعلت التقاليد الفكرية المسألة الوجودية غير شفافة بعض الشيء، ولذلك كان لا بد من تحليل

الموقف الإنساني، كان لا بد من تفكيك قوام الأنطولوجيا القديمة لإعادة إظهار ما غطت عليه تلك التقاليد الفكرية، وبفضل هذا التفكيك تمكن الباحثون الجدد من اكتساب التحديدات الوجودية القديمة. وأصل التفكير الفلسفي عند هايدغر هو في الوقت نفسه نقطة الاعتراض على التفكير الفلسفي، وهو الاعتراض الذى قامت عليه تفكيكية الفيلسوف جاك دريدا، وإن هو توسع فيه، فطبقه على كل تفكير فلسفي وعلى كل نص من النصوص، كيفما كانت طبيعته. فالتاريخ، الذى أراد هايدغر العودة إلى بدايته لتقديم الاعتراض على الفلسفة الغربية، لم يكن يعني شيئا بالنسبة إلى تفكيكية الفيلسوف الفرنسي.

وتقوم فكرة الكتاب على مسألة التساؤل عن الوجود، وهو في رأي هايدغر تساؤل يختزل في كلمة واحدة، في التساؤل عن معنى فعل "كان"، معنى الكينونة. إننا نقول "البحر (يكون) أزرق" و"وأنا (أكون) فرحان". وهذا لا يختلف عن قولنا: كل من هذا الأمر وذاك هو (يكون) كذا وكذا. فما معنى يكون في واقع الأمر؟ يرى هايدغر أن علينا أن نجتهد بفعالية للتغلب على أحكامنا المسبقة، إذا نحن أردنا أن نقترب بنزاهة من هذه المسألة. هذا وذاك موجودان. ما الذي يجعلهما إذن يكونان هذا الذى يكونانه؟ ترى ما يكونان؟ ولنضع سؤالا

عاما: ما هي كينونة الموجودين؟ بعبارة أخرى: ما الذي يجعل شيئا (يكون هكذا أو هكذا) موجودا؟ وهنا يرى هايدغر أن الإنسان لا يستطيع أن يفهم كينونته إلا من خلال إنيته، إلا من خلال ذاته الموجودة. ذلك أنه يدرك في كينونته أنه موجود وأن له طبيعة ذاتية تساعده على التعبير عن ذاته بطرق مختلفة، وكينونته هذه إنما هي في الوقت نفسه دافعه إلى فهم الكينونة الكونية.

ويتم هذا، كما جاءت في صياغة أدلبيرت شميت، انطلاقا من ثلاث صلات بالوجود: صلة بعالم الأشياء (صلة اهتمام Besorgen)، صلة بعالم المعية (Mitwelt) وصلة بعالم الذات (صلة الهم Sorge)، والقلق الروحي هو الشكل الأصلي للوجود، وهو يتضمن الخوف، فالإنسان مخلوق نهائي قذف به في الزمن (بين الولادة والموت)، يخاطبه ضميره (مفهوم الذنب)، وتنقطع جميع صلاته الوجود الإنساني الآخر عن طريق الموت، الذى يرغمه على أن يحمل عبء نفسه دون مساعدة من أحد، فالإنسان لا يشعر بوحدته مثلما يشعر بها عند موته. والواقع أن الوجود الإنساني قد ارتكب جرما في حق وجوده، ذلك ما يفهم من نداء الضمير، فما كينونته بزمانيتها سوى الاتجاه نحو الموت، فهو وجود للموت.

في السنة الدراسية ٢٩/١٩٢٨ دعي هايدغر إلى فرايبورغ ليكون خلفا لأستاذه هوسرل، الذى كان قد بلغ سن التقاعد. لقد قدم تلك الفترة أبحاثا قيمة، تمثلت الأول في "كانت ومشكلة ما بعض الطبيعة"، وقد تضمن هذا البحث تأويلا جديدا لكتاب كانط المعروف "نقد العقل الخالص" وقد استرعى انتباهه موضوع الزمان عند كانط، ومن ثم قرر منذ البداية أن المكان والزمان ليسا متعادلين من حيث قيمتهما وأثرهما، فالمكان يشكل صورة الحس الخارجي، بينما يشكل الزمان الحس، باعتباره صورة للحس الداخلي، لما يتمثله الإنسان. ومن هنا كان الزمانية باعتبارها دليل الوجود الإنساني دعامة قوية لفكرته عنها. وقد جعل من "المخيلة" الدعامة الأساسية للمعرفة، مقدما إياها على الفهم والحدس معا. وكان البحث الثاني، وقد شارك به في الكتاب التذكاري الخاص بأستاذه هوسرل بمناسبة بلوغه السبعين، بعنوان "جوهر العلة"، ويفحص فيه مشكل "التعالي" أو المفارقة، كما يدرس طبيعة "العلة" ومفهوم "العالم".

أما البحث الثالث فكان بعنوان "ما الميتافيزيقا؟"، وهو محاضرة افتتاحية ألقاها بمناسبة تعيينه أستاذا، يعرف فيه الميتافيزيقا بأنها "الحدث الأساسي" في الوجود الإنساني، والفلسفة - أي ما نسميه هكذا - ليست سوى تحريك

الميتافيزيقا. عن طريق بذل الجهد الذاتي الخاص في الإمكانيات الأساسية للوجود الإنساني. ويتضح هذا من خلال توضيح التساؤل عن العدم. فوجودنا الآني، انتماؤنا إلى العالم يحدده العلم، وفي الوقت، الذى يمارس فيه الإنسان العلم، يقتحم كلية الموجود، بحيث ينفتح الموجود من حيث ماهيته وكيفية وجوده. والعلم يعتبر الموجود - ولا شيء غير ذلك موضوعه، ومع أن العلم لا يستطيع أن يعرف شيئا عن العدم، فإنه يستعين به عندما يريد التعبير عن جوهره. والسؤال عنه نفسه يأخذ العدم على أنه موجود ويعكسه إلى نقيضه. وإذا ما نحن وضعنا المنطق في اعتبارنا، فإن العدم لا يوجد إلا لأن هناك نفيا، ولكن العدم أقدم من النفي، وهذا يعني ببساطة نفي كلية الموجود. غير أن هذا يفترض أن هذه الكلية موجودة قبل ذلك. والأمر نفسه يحدث في التجربة الأساسية للمشاعر والأحاسيس، وهكذا يكتنفنا السأم والخوف من فراغ العدم أمامنا.

ومن كتب هايدغر الموضحة لفكره كتابه "مدخل إلى ما وراء الطبيعة"، وقد كتب في فترة متأخرة نسبيا، ويتعلق الأمر فيه باستعادة الوجود، الذى تم نسيانه في الفكر الغربي، والسؤال الذي يطرحه هو لماذا يكون هناك وجود بدل أن يكون هناك عدم؟ ويعقب هذا السؤال سؤال أساسي هو: ما الأمر

مع الموجود؟ ثم يحاول تفسير ذلك من خلال فعل الكينونة، ولكن هذا التفسير لا يؤكد إلا أن فعل الكينونة فارغ وأن له معنى حائما غير مستقر. ومن هنا يغدو السؤال عن جوهر الوجود أكثر أهمية. فالوجود بالنسبة لهايدغر، على العكس من التقاليد الفكرية لما وراء الطبيعة، هو المفهوم الأكثر شمولا وفراغا في الوقت نفسه. ذلك أن الوجود لا يعتبر مفهوميا إطلاقا، أي لا يعتبر عاما، وإنما هو الشيء الأكثر فرادة فيما هو موجود على الإطلاق، يتضح أنه المؤكد غير المؤكد تماما!

ولئن كان السؤال عن جوهر الوجود لا يؤدي إلى جواب، يمكن التمسك به بشكل نهائي، فإن ذلك ليس مشجعا على الإطلاق. ففهمنا للوجود وللوجود نفسه في النهاية هو أكثر الأسئلة إرابة. و"القدرة على السؤال تعني: القدرة على الانتظار ولو كان ذلك مدى الحياة كلها. ويحدد هايدغر الوجود من أربعة جوانب، ينتمي بعضها إلى بعض: الوجود والصيرورة، الوجود والظهور، والوجود والفكر، والوجود والواجب، وصفة الوجود في الأول البقاء، وفي الثاني التساوي الدائم، وفي الثالث التوفر، والرابع في المعروض تحت اليد. وهذه التحديدات تعبر في الواقع عن الشيء نفسه: الحضور الدائم. ويعالج هايدغر ثالث فروق الوجود عن غيره،

التضاد بين الوجود والفكر، على نحو خاص من التفصيل، والنتيجة التي يتوصل إليها من ذلك، ويشير إلى أن مفهوم الوجود السائد حتى الآن لا يكفي لتسمية ما هو موجود. لذلك يجب أن يدرس الموجود من أصله ومن جميع أبعاده، إذا نحن أردنا أن نضع وجودنا التاريخي في العمل بوصفه تاريخا.

وفي عام ١٩٣٥/١٩٣٦ قدم هايدغر محاضرات عن "هولدرلين وما هية الشعر"، ولم يقتصر هنا على تحليل ماهية الشعر، وفهم ماهية اللغة ابتداء من ماهية الشعر، بل حاول الكشف عن النظرات الفلسفية العميقة، التي تنطوي عليها تأملات الشعراء، وبلغ من إعجابه بهولدرلين أنه كتب تعليقات على ثلاث من قصائده، كما كتب عن ريلكه، الذى قال عنه إن مراثيه تتضمن الأفكار الأساسية لفلسفته في قالب شعري. وعندما قامت الحرب العالمية الثانية ظل هايدغر يحاول بصورة حاسمة إيجاد أساس مشترك بين الفكر والشعر أو الفن. الفكر والشعر شقيقان بالنسبة لهايدغر، فلا يستطيع الحديث عن العدم إلا الفلسفة والشعر، وهو ما يعد هراء بالنسبة للعلم. فعلى "الشعر" أن يجد طرقا منقذة في عصر انتشار التقنية العالمية. ولم يعد الأمر يتعلق ـ خلافا لما كان عليه الحال في الدراسات الفلسفية ـ بظهور أخير، يتيح لشعب من بين الشعوب الأخرى أن يسترجع عظمته التاريخية، وإنما

كان الأمر يتعلق ببدايات متواضعة.

لقد استطاع هايدغر في هذه المجهودات تناول البواعث الأساسية لفلسفة العصر. وفي غمرة انطباعات الاكتشافات الجديدة كان برجسون قد قدم بدوره للفلسفة مفهوم الزمن المجرب بمثابة نقطة البداية. وكان ديلثي قد أظهر أن هذه البداية لا يستطيع تطويرها إلا الفكر الذاتي المكثف والتأويل. وحاول هايدغر أن يقدم لهذه الاتجاهات شكلا منهجيا بمساعدة ظواهرية هوسرل، وبذلك أصبحت الظاهراتية عنده تأويلية. كان هوسرل في كتابه أفكار حول ظاهراتية خالصة وفلسفة ظاهراتية (١٩١٣) قد فرق بين التعميم، الذى يصعد إلى عموميات بشكل دائم، وبين التشكيل، الذى يعود إلى الأشكال المنطقية والمقولية المفترضة سلفا. و لقد كان مهما بالنسبة إلى هايدغر أن يكون هناك سلفا إخبار شكلي عن التبادل بين التعميم والتقعيد الاستنباطي في المعرفة يعود إلى ميادين مختلفة. فنحن نألف بحكم ألفتنا لمحيطنا شيئا لوجوده في متناول أيدينا، يتمثل في قطعة أثاث، تعد - ولتكن طاولة مثلا - مجرد أي تحقق عياني؛ لقد كان الإنسان عند كيرجارد وجودا، ينبغي له أن يكتسب في تمام لحظة معينة ماهيته أو جوهره في كل مرة، لكن هايدغر كان قد استمد في وقت سابق من أرسطوطاليسية العصور الوسطى مفهوم

قياس الوجود، ومن ثم استطاع في كتابه عن أرسطو أن يعرض فكرته عن الظاهراتية بوصفها علم التأويل.

وكان هايدغر قد أشار إلى أن تفكيره قد عرف منذ ١٩٣٠ رجعى: لا ينبغي بعد للوجود الإنساني أن يفهم بوصفه سلفا أساس كل فهم للوجود في بنياته، وإنما يجب أن يأخذ نفسه من تاريخ حقيقة الوجود. وقد فهمت هذه الحقيقة على أنها كشف بناء على اختفاء دائم، بحيث إن وجود الفن ينتج عن مجموعة أخرى غير وجود الفن في عصر التقنية. والدراسات الفلسفية تفهم حقيقة الوجود المختلف بوصفها حدثا. الحقيقة تجعل نفسها ملكا للوجود الآني، الذى يصبح بدورة ملكا لحدوث الحقيقة. والفكر، الذى يَخبُر هذا الحدث، لا يجعل الشعر شفافا انطلاقا من البواعث الإنسانية العامة، بل نجده بالذات في فترة مرحلة انتقالية تاريخية في شعر شاعر مشارك. وهكذا تضمنت محاضرة أنشودتي هولدرلين "جرمانيا" و"نهر الراين" في شتاء ١٩٣٤/٣٥، وجعل أنشودة جيرمانيا الحقيقة بوصفها حقيقة مجتمع تلك الفترة. و"المبدعون الكبار"، تصلهم، بمفهوم نيتشه، أنشودة الراين انطلاقا من الأنهار، التي تجعل بلادا كلها قابلة للسكن.

منذ شتاء ١٩٣٦/٣٧ أخذ في محاضراته ومقالاته يناقش نيتشه، لكن مناقشاته لم تلبث أن تحولت إلى مناقشة العدمية،

التي ظهرت في النزعة الشمولية السياسية وفي قبضة التقنية العالمية. وقد بدا لهايدغر أن هولدرلين وهيراقليط وحدهما يشيران إلى بداية تاريخ آخر. والمحاضرة الثالثة عن أنشودة هولدرلين "الاستر"، لا تنطلق من نهر الراين، وإنما تنطلق من نهر استرللدانوب الأعلى. فالنهر الوطني يحمل معه بمجراه المتباطئ البُعد الأسيوي واليوناني. وهكذا يستطيع أن يعكس الشمس والقمر ويحمل "السماويين" في وجدانه. ولا يستطيع الشاعر أكثر من هذا، ولكن قابليته تستطيع في البدايات الأولى أن تظهر من جديد ما هو مقدس. ومن خلال هذا الحوار مع هولدرلين استطاع هايدغر في سنتي ٤٧/١٩٤٦ أن يوجه اهتمامه إلى لاوتسي (كنت قد ترجمت لاوتسي، الذى رافقني كتابه قرابة أربعين سنة!، إلى اللغة العربية ونشرته ١٩٩٩ قبل أن أفكر في ترجمة هايدغر!) وتراث شرق آسيا. وتغير في أثناء ذلك اهتمامه الدائم بالمعلم إيكرت. وأول هايدغر أشعار ريلكه وتراكل والأشعار الأخيرة لشتيفان جيورج في وقت ضيق بمثابة أصداء لدراسة هولدرلين، كما اهتم كذلك بقصيدة "ألمان" لهيبل.

كان هايدغر قد وضع صيغة للاشتراك بين الفكر والشعر: "المفكر يقول الوجود، والشاعر يذكر المقدس". الفكر بوصفه قول الوجود يسعى إلى إدراك بنيات مجموعة وجودية

تاريخية، مثل العلاقة بين التقنية والفن. لكن الأمر بالنسبة إلى الإنسان لا يتعلق بعلنية ما هو موجود فقط، فهو يبحث في هذه العلنية عن معطى المعنى والمنقذ، الذي يربط بين الناس بوصفه مقدسا. في هذا المقدس يمكن أن يتجلى الإلهي. وتسمية الشاعر تسعى إلى مطابقة ما يطلبه المقدس. في الوجود والزمن كان الحديث عن النداء، الذى يُؤخذ في العلم قريبا من العقيدة، لكن هايدغر عند هولدرلين لغة الآلهة في الإشارة، التي تواصل إشارتها انطلاقا من الشاعر إلى شعبه. يتم هنا الفكر في الإشارة إلى السائر والمودع. وبذلك يصبح الخلود بوصفة طبيعة الألوهية مكانا ومرورا عابرا، له ساعته الفريدة في كل مرة. ولحظة الغياب في الحضور تقوًى في نسق الأثر: بعد مرثية الخبر والخمر لهولدرلين على الشعراء أيضا أن يعثروا على الأثر الإلهي في زمن الشدة.

الجسر، الذى أراد الوجود والزمن مده إلى بواعث علم الأدب التاريخية لم يدخل يتم عبوره، ولم تكن هناك موازيات لاستعمال التأويل الأنطولوجي في علم اللاهوت، لكن البواعث الفلسفية الوجودية، التي تقاسمها هايدغر مع ياسبرس، قد استعملت بشكل أقوى في علم الأدب. وهذا موضوع "أصل العمل الفني"، الذى كان هايدغر قد ألقاه محاضرة عام ١٩٣٥، ثم نشره ضمن كتابه "طرق مسدودة" عام ١٩٥٠.

ورغم أن هانس ـ جيورغ غادامر قد خص هذا الكتيب بمقدمة ضافية، فلا بأس من بضع كلمات، يمكن اعتبارها بمثابة تلخيص التلخيص!

لقد جعل هايدغر لأول مرة من الفن موضوعا لتفلسفه بشكل عام وبصورة جوهرية، ووضع التحليل الظاهراتي للجمال الفلسفي على أساس جديد. فكل عمل فني إنما هو معطى من حيث شيئيته، على أنه يتضح أن الأنطولوجيا التقليدية المعروفة قد فشلت أمام شيئيته. فلا يمكن أن يدرك العمل الفني بصورة مناسبة لا من حيث كونه جوهرا باقيا عند تغير الخصائص الشيئية، ولا من حيث التنوع المعطى للحواس ولا من حيث المادة المكونة فنيا. فرسم حذاء الفلاح لفان غوغ قد أزيلت عنه صُدفيته بحيث يستطيع جوهر موضوعه الظهور.

كل عمل فني يفتح عالما على طريقته، ولكن هذا العمل يمضي في الحين إلى صورته الباقية الكاملة ليستقر فيها. فالعمل الفني ينتصب، منغلقا، في ذاته، وعندما يكشف فيه العالم، يخفيه في الوقت نفسه في كثافة وجوده، التي لا يمكن تجاوزها والتي تلاقينا في الصورة الثابتة السامقة لتمثال يوناني على سبيل المثال. ومن هنا فإن هايدغر يطلق على هذا الذى يكشف ويخفي في الوقت نفسه مصطلح "الأرض"،

وقد يكون هذا المصطلح مستمدا من قول هولدرلين: أنا ابن الأرض/ خلقت لأحب وأتألم. على أن الفن في صفات التضاد بين العالم والأرض هو الحقيقة ـ ذلك أن الحقيقة ليست على الدوام سوى حدث كاشف ومخف في آن واحد. الحقيقة تحدث في العمل بوصفها عملا فنيا، أي بصورة أخرى تختلف عن تساؤل الفكر، وذلك بوصفها "إظهار موجود من هذا النوع لم يكن موجودا من قبل ولن يكون له وجود بعد مرة أخرى.." وهذا الإظهار هو الإبداع، الذى يسميه هايدغر "الشعر": "جوهر الفن هو الشعر، ولكن جوهر الشعر هو وقف الحقيقة". على أنه سيكون لهذا السبب من التعسف حمل فن العمران وفن الرسم وفن الموسيقى على الشعر." ذلك أن "فن الشعر ليس سوى تصميم منير للحقيقة، أي الشعر بهذا التوسع في المعنى. على أن العمل اللغوي والشعر بمعناه الضيق له مكانة متميزة في مجموع الجنون."

واللغة عند هايدغر،كما يقرر أومبرتو إيكو، هي لغة الوجود، وقد أشار هولدرلين أيضا إلى البشر كانوا حوارا. فالوجود يتحدث عن طريق الإنسان بواسطة اللغة، فهو لا يتكلم اللغة، وإنما هي التي تتكلمه. ولا يمكن إدراك فكرة الوجود إلا عن طريق البعد اللغوي: اللغة ليست كافية في قدرة الإنسان، لأن

الإنسان لا يفكر بداخلها، وإنما هي تفكر بداخله. وفي ثنايا اللغة يجب البحث عن علاقة الإنسان الخاصة بالوجود. و"هذا" الذى يكون للفكر اعتباره على أساسه، ليس ما يعبر عنه، وإنما ما ينصرف عن قوله، ومع ذلك فإن الفكر يمكن ما لم يقل من الظهور، وذلك عندما يبرزه بطريقة أخرى ليست هي طريقة التعبير.

ويمكن جمع منطلقات هايدغر في أصل العمل الفني في الصورة التالية، التي وضعها فيها فالتر بيمل، وهي أن حقيقة الموجود تضع نفسها في العمل الفني وأن إقامة العالم وإنتاج الأرض سمتان جوهريتان في كينونة العمل. جوهر الحقيقة في حد ذاته هو النزاع الأصلي، الذى يقع فيه التنازع حول ذلك الوسط المنفتح، الذى ينتصب الوجود في داخله ويعود منه إلى ذاته. والضوء الذي يضاف إلى العمل، أو يشرق من داخل العمل، إنما هو الجمال. الجمال هو الطريقة، التي توجد بها الحقيقة بصفتها كشفا. وما الحفاظ على العمل بوصفه علما سوى الإلحاح الحصيف على ما يدرك من الحقيقة الواقعة في العمل. الفن كله بوصفه ترك حدوث حقيقة الموجود على هذا النحو هو جوهر الشعر.

ولنفهم هذه المنطلقات الموجودية في العمل الفني، علينا أن نتصور موقفه، الذى وصفه لنا هايدغر، أو بعبارة أخرى أن

نتصور العمل الفني قائما في بقعة جرداء في غابة، تحيط بها الأشجار الكثيفة. في هذه البقعة تقوم حقيقته، هنا تكون له كينونته، ويوجد وجودا طبيعيا مثل وجود أي شيء من الأشياء فيها أرضه وعالمه في آن واحد منذ اللحظة، التي يتم فيها إنجازه الموضوعي على نحو من الجمال. ولكن العمل الفني ليس مجرد أي شيء من الأشياء، وإنما هو أكثر من ذلك، فهناك فرق بين الشيء المجرد وبين الأداة المصنوعة من الشيء، والعمل الفني، الذى له جانبه الجمالي وهو يعرب عنه في كل مكان من هذه البقعة، وهي مجال للصراع بين الأرض والعالم، بين الكشف والإخفاء. أما ما هو خارجها، خارج هذه البقعة المضاءة، فكله فهو العدم المطلق.

وبعد قد يكون من الجرأة بمكان أنني أقدمت على ترجمة هايدغر إلى اللغة العربية، مع أنني من جهة لست فيلسوفا، وإن كنت قد قرأت بعض الكتب الفلسفية، وأنني كنت من جهة أخرى على علم بما قاله عنه الكثير ممن كتبوا عنه من أمثال غيرت فون ناتسمير في كتابه "حكمة العالم" (برلين ١٩٦٢ ص ٣٥٧) من أنه مدخل من الصعب اكتسابه. يجب أن تترجم جمله في كل مرة إلى لغتنا، ولكن مثل هذه الترجمة تظل مشروعا مليئا بالمشاكل. وكذلك آرثر هيبشر في كتابه "مفكرو عصرنا" (مونشن ١٩٥٦، ص ٢٣٤)، الذى اختار

الجملة الموالية كيفما اتفق بين المائات من غيرها لهايدغر:
"بوصفه قلقا، بمعنى موجودا في وحدة التصميم الساقط المقذوف به، هو الموجود بوصفه منكشفا هنا" وعلق عليه بقوله: "الكلمات تلامس مسامعنا بصورة غريبة. تبدو كأنها تقول كل شيء ولا تقول شيئا في آن واحد. تقول كل شيء عن الرجل، الذى كتبها، عن الضغط المجرد القوي لفكره، ولا شيء مما يوجه إليه الخطاب إليه في الواقع."

ولعل أفضل ما وصف به هايدغر قول فالتر بيمل (ص ٨):
إن فكر هايدغر لا يهدأ رغم أنه يدور دائما حول الأمر نفسه، ففي كل مرة نتصور فيها أننا بلغنا في النهاية الهدف لنتمسك به، يلقى بنا إلى تساؤل آخر، يزعزع كل توقف لنا، ويصبح ما قد بدا هدفا ونهاية نقطة انطلاق إلى تساؤل جديد. "ولعل هناك من بين دارسي هايدغر من حاولوا، ولو ذهنيا، الربط بين غموض هايدغر وبين غموض هيراقليط، اللذين يبرز في أعمالهما هذا الغموض إلى جانب اعتقادهما بما بين الأشياء من توتر ونزاع دائمين، وهو ما قد يبرر عندهم فلم إطلاق اسم الغامض على الفيلسوف القديم وعلى هايدغر أيضا!

هذا وقد راجعت هذه الترجمة على الترجمة الفرنسية ونقحتها المرة تلو المرة، ولعل الأمر لم يتغير كثيرا نظرا لصعوبة الأصل نفسه، وقد ينطبق بعض ذلك أيضا على

المدخل، الذى كتبه الفيلسوف هانس - جيورج غادامر. ومن ثم لا أستبعد أن يكون هناك من قد يذهب إلى أن ترجمتي تحتاج أيضا إلى ترجمة إلى العربية! لقد حرصت على أن تظل الكلمات كلمات هايدغر، لا كلماتي أنا أضعها كيفما كان الأمر. ولست أدعي لهذه الترجمة - على عادتي في ترجماتي وأعمالي الإبداعية - أي شيء، ولست أعتبرها أكثر من محاولة جادة مخلصة، أرجو أن أكون قد نلت فيها بعض التوفيق على الأقل.

الجزائر، ضاحية بن عكنون ٢٦/ ٠٣/ ٢٠٠٣

أهم المصادر التي اعتمدت عليها في كتابة المقدمة:

- Walter Biemel, Martin Heidegger, Rowohlt, Reinbek 1996.
- Umberto Eco, Einführung in die Semiotik, UTB für Wissenschaft, W. Fink, München 1994.
- Hans-Georg Gadamer, Wahrheit und Methode, Tübingen 1990.
- Martin Heidegger, Ursprung des Kunstwerkes, Reclam, Stuttgart 1970.
- Martin Heidegger, Über den Humanismus, Paris 1964.
- Arthur Hübscher, Denker unserer Zeit, München 1962.
- Walter Killy, Literatur Lexikon, Autoren und Werke deutsche Sprache, Band 9, digitale Bibliothek, Berlin 1998.
- Kindlers Literatur Lexikon, dtv, Bde 8, 23 & 11.
- Gert von Natzmer, Weisheit der Welt, Wien 1954.
- Adelbert Schmidt, Literaturgeschichte unserer Zeit, Stuttgart 1968.

- زكريا إبراهيم، الوجود والزمان لهيدجر، تراث الإنسانية، القاهرة ١٩٦٥، مجلد ٣.

- عبد الرحمن بدوي، دراسات في الفلسفة الوجودية، القاهرة ١٩٦١.

- عبد الرحمن بدوي، الموت والعبقرية، القاهرة ١٩٦٢.

- لطفي عبد البديع، التركيب اللغوي، بحث في فلسفة اللغة والاستطيقا، القاهرة ١٩٧٠.

- مارتن هيدجر، في الفلسفة والشعر، ترجمة عثمان أمين، القاهرة ١٩٦٣.

مدخل

هانس - جيورغ غادامر

عندما يلتفت المرء اليوم إلى ما بين الحربين العالميتين، يتمثل له هذا المتنفس في عواصف أحداث قرننا بوصفه مرحلة فكرية خصبة للغاية. ولعل تباشير ما سيأتي قد بدت قبل الكارثة الكبرى للحرب العالمية خصوصا في الرسم وفن العمارة. ولكن الوعي الزمني العام تطور في عمومه مع الفجيعة القاسية، التي حملت معها المعارك المادية للحرب العالمية الأولى. حول الوعي الثقافي والإيمان بتقدم عصر الليبرالية. وقد انطبع تطور الإحساس العام بالحياة في فلسفة العصر في حقيقة أن الفلسفة السائدة، التي نشأت في النصف الثاني من القرن التاسع عشر عن تجديد فلسفة كانت النقدية المثالية، أصبحت فجأة غير جديرة بالتصديق. فـ " انهيار المثالية الألمانية des deutschen Idealismus "Der Zusammenbruch"، كما أعلن عنه باول إرنست في كتاب نال شهرة في ذلك الحين، قد تم عرضه عبر كتاب أوسفالد شبينغلر "سقوط الغرب des Abendlandes

Untergang" في أفق تاريخي عالمي. لقد كان للقوى، التي أنتجت نقد الفلسفة الكانتية الجديدة السائدة، رائدان قويان : نقد نيتشه للأفلاطونية والمسيحية، وهجوم سورين كيركغارد الرائع على فلسفة المثالية التأملية الانعكاسية. كانا شعارين جديدين، يمكن أن يقفا في وجه الوعي المنهجي للكانتية الجديدة، شعار لاعقلانية الحياة، وخصوصا الحياة التاريخية، الذى يمكن الاعتماد فيه على نيتشه وبيرجسون، وكذلك ويلهلم ديلتي، مؤرخ الفلسفة الكبير؛ وشعار الوجود، الذى تصاعدت أنغامه من أعمال سورين كيرغارد، هذا الفيلسوف الدنيماركي الذى ينتمي إلى النصف الأول من القرن التاسع عشر، والذى لم يصبح له تأثيره الآن في ألمانيا إلا بفضل ترجمة ديدريش Diedrich لأعماله. فكما انتقد كيرغارد هيغل بوصفه فيلسوفا انعكاسيا، نسي الوجود، ينتقد المرء الآن على غراره الوعي النظامي الراضي عما أنجزه في منهجية الكانتية الجديدة، التي وضعت الفلسفة كلها في خدمة نشأة المعرفة العلمية. وكما عارض كيرغارد بوصفه مفكرا مسيحيا فلسفة المثالية، كذلك وُجِّه الآن ذلك النقد الذاتي الجذري الذى بدأت به الفترة الجديدة لما يسمى باللاهوت الجدلي.

من بين الرجال، الذين أمدوا نقد التقوية الثقافية الليبرالية

والفلسفة المنبرية السائدة تعبيرها الفلسفي، كان الشاب العبقري الثائر مارتن هايدغر. كان ظهور هايدغر بوصفه شابا فرايبورغيا بالجامعة تاريخيا حقا بالنسبة إلى السنوات الأولى لفترة ما بعد الحرب. كانت لغته القوية العنيفة غير العادية، التي كان صداها ينطلق من فوق المنصة الفرايبورغية، تدل على أن قوة أصيلة للتفلسف على وشك الظهور. فعن طريق الاتصال الخصب المتوتر مع العلوم الدينية البروتيستانية، التي تمكن منها هايدغر عام ١٩٢٣ من خلال استدعائه للتدريس في جامعة ماربورغ، نشأ كتاب هايدغر الأساسي "الوجود والزمان"، الذي قدم سنة ١٩٢٧ لدوائر متسعة من الرأي العام بصورة مفاجئة شيئا من الفكر الجديد، الذى غمر الفلسفة بسبب فواجع الحرب العالمية الأولى. في ذلك الحين أطلق على وحدة التفلسف، الذى هز المشاعر، اسم الفلسفة الوجودية. كانت هناك مشاعر نقدية، مشاعر الاحتجاج المهووس على عالم الكبار المتصل بالتربية المتبعة بصورة تدعو إلى الاطمئنان، مشاعر مناهضة لتسطيح أشكال الحياة الفردية بواسطة المجتمع الصناعي المتغير المتماثل وكل تقنيات اتصاله الموجه وتكوين الآراء، التي كانت تجابه بقوة القارئ المعاصر انطلاقا من كتاب هايدغر الأول المنظم. ففي مقابل "الناس"، والكلام، والفضول

بوصفها من أشكال سقوط اللاحقيقة، وضع هايدغر مفهوم حقيقة الوجود، الذى هو واع بنهائيتها وتقبله لها بعزم أكيد. فالجدية الوجودية، التي ينزاح بها لغز البشرية القديم عن الموت إلى مركز الفكر الفلسفي، والعنف، الذى تتم به الدعوة إلى "الاختيار" الحقيقي لوجوده وتحطيم عوالم التربية والثقافة الظاهرة، كان بمثابة وقوع اقتحام للسلام الأكاديمي المصون. ومع ذلك لم يكن صوته صوت معتزل في العالم الأكاديمي، ولا كان صوت وجود استثنائي جريء على أسلوب كيركغارد أو نيتشه، وإنما كان صوت تلاميذ المدرسة الفلسفية الأكثر نزاهة وصدقا، تلاميذ البحث الظاهراتي لإدموند هوسرل، الذين كانوا يسعون بصمود إلى إنشاء الفلسفة بوصفها علما صارما. وطرح هايدغر الفلسفي الجديد ينضم أيضا إلى الشعار الظاهراتي المتصل بالاتجاه "إلى الأشياء ذاتها"! لكن هذا الشيء كان من أشد الأشياء خفاء، وكان بوصفه سؤالا من أكثر الأشياء عرضة للنسيان: ما ذا يعني الوجود؟ من أجل أن يتعلم هايدغر طرح هذا السؤال سار في طريق تحديد وجود الإنسان الآني أو الفعلي في ذاته بشكل أنطولوجي إيجابي، بدل أن يفهم ذلك عن طريق الميتافيزيقا المتبعة حتى تلك الفترة على أساس وجود موجود دائم بوصفه النهائي ـ فقط das Nur-Endliche.

والأنطولوجية الوجودية، التي وفرت لهايدغر وجود الوجود الإنساني الآني، هي التي حددت فلسفته على أساس أنها "علم الوجود الأساسي Fundamentalontologie". أما التحديدات الوجودية الخاصة بكينونة الوجود الإنساني الآني النهائية، فسماها هايدغر تحديدات الوجود، الموجودات Existentialien، ووضع هذه المفاهيم الأساسية بمنهجية حاسمة في مقابل المفاهيم الميتافزيقية الأساسية المتعبة، التي كانت متبعة حتى الآن، في مقابل مقولات الموجود. أما أن وجود الإنسان الآني، الذى ليس له وجوده الحقيقي في وجود يمكن التأكد منه، وإنما في حركة القلق، الذى ينتابه بشأن وجوده في مصيره الخاص، فذلك ما كان هايدغر يحرص على ألا يضيعه من أمام عينيه، عندما كان يتناول السؤال القديم عن معنى الوجود. فوجود الإنسان الآني يتميز بأنه يفهم وجوده بالنسبة إلى ذاته. فمن أجل نهائية وجود الإنسان الآني وزمانيته، الذى لا يستطيع أن يتخلى عن التساؤل عن معنى وجوده، يتحدد سؤاله عن معنى الوجود في أفق الزمان. فما يؤكده العلم وزنا وقياسا بوصفه موجودا، وهو الموجود القائم، وكذلك الخالد الممتد فوق البشرية كلها، يجب أن يفهما بناء على اليقين الوجودي المركزي للزمانية الإنسانية. كانت هذه هي البداية الجديدة عند هايدغر، لكن

هدفه المتمثل في اعتبار الوجود زمانا، ظل محتجبا إلى درجة أن "الوجود والزمان" وصف بأنه يمثل ظاهراتية تأويلية إلى حد كبير، لأن فهم الذات قد قدم عرضه على أنه الأساس الحقيقي لهذا التساؤل. ومن هذا الأساس يتضح الإدراك الوجودي للميتافيزيقيا التقليدية بوصفها شكلا من سقوط الإدراك الوجودي الأصلي النشيط في الوجود الإنساني الآني. فالوجود ليس حضورا محضا ولا وجودا راهنا. ففي فعل "كان أو فعل الكينونة" يكمن الوجود الآني التاريخي - النهائي Das endlich-geschichtliche Dasein. إذن فقد صار للمتداول في تصميمه في العالم مكانه فيه - وفي النهاية كان الموجود - لا غيره Das Nur –Vorhandene.

بناء على الظاهرة التأويلية لفهم الذات، فإن هناك أشكالا وجودية ليس لها مكانها الصحيح، فلا هي تارخية ولا هي موجودة مجرد وجود. فلازمنية الوقائع الرياضية، التي ليس من الممكن ملاحظة وجودها ببساطة، ولازمنية الطبيعة التي تكرر نفسها في دائرتها، والتي تتحكم فينا نحن أنفسنا ويحددها اللاوعي، وفي النهاية لازمنية قوس قزح الفن، الذى يتقبب فوق المسافات التاريخية كلها، يبدو أنها تضع حدود إمكانيات التفسيرات التأويلية، التي فتح لها هايدغر بداية جديدة. فاللاوعي، والعدد، والحلم، وسيطرة الطبيعة،

ومعجزة الفن ـ كل هذا لم يظهر إلا على حافة وجود الموجود الآني المدرك لذاته تاريخيا والمتقن لذات نفسه كما يمكن أن يتم إدراكه في نوع من المفاهيم الحدية.

وهكذا كانت هناك مفاجأة، عندما بدأ هايدغر عام ١٩٣٦ يعالج أصل العمل الفني في عدد من محاضراته. وإذا كان هذا العمل لم يظهر للرأي العام إلا عام ١٩٥٠ بوصفه القسم الأول من مجموعة "طرق مسدودة Holzwege"، فإن تأثيره كان قد بدأ قبل ذلك بكثير. كانت محاضرات هايدغر تلقى منذ مدة اهتماما كبيرا في كل مكان، وانتشرت انتشارا واسعا عن طريق المنسوخات والتقارير، التي سرعان ما جعلته مدار حديثها، فسخر منها هو نفسه. والواقع أن محاضراته عن أصل العمل الفني كانت تعني حادثة فلسفية مثيرة. ليس ذلك فقط لأن الفن أصبح ضمن البداية الأساسية التأويلية لهوية الإنسان في تاريخيته، بل لأنها أيضا فهمت في هذه المحاضرات ـ كما هو الأمر في عقيدة الشاعرين هولدرلين و(شتيفان) جيورغ ـ على أنها عمل إنشائي لعوالم تارخية كاملة، والحادثة الحقيقية المثيرة، التي كانت تعني محاولة هايدغر الفكرية، كانت مفهوميته الجديدة المفاجئة، التي اتسمت بالجرأة في هذا الموضوع. كان الحديث هناك عن العالم والأرض. وكان مفهوم العالم دائما من الأفكار التأويلية

الأساسية عند هايدغر. فالعالم بوصفه الانتماء الكلي إلى التصميم الوجودي الآني يشكل الأفق، الذى سبقت كل تصميمات قلق الوجود الإنساني الآني. كان هايدغر هو الذى صمم تاريخ مفهوم العالم هذا، وفرق على وجه الخصوص بين معنى هذا المفهوم الإنجيلي الجديد للإنسان، كما استعمله هو نفسه، وبين مفهوم كلية الموجود وجعل له شرعيته. ولكن المفاجأة كانت أن مفهوم العالم أصبح له مفهوم مناقض لمفهوم الأرض. فبينما كان مفهوم العالم بمعنى الكلية، التي يتبعه الفكر الإنساني الذاتي فيها، يسمو عن هوية وجود الإنسان الآني إلى النظر الحقيقي، تصاعدت نغمة مفهوم الأرض كصوت معرفي غنوصي، يود أن يكون حق المواطنة في عالم الشعر على أعلى تقدير. والظاهر أن شعر هولدرلين، الذى كان هايدغر في ذلك الحين قد اهتم به اهتماما كبيرا، هو الذى نقل منه هايدغر مفهوم الأرض إلى فلسفته الخاصة. ولكن باي حق؟ كيف يمكن لكينونة الموجود الآني، أي الوجود - في - العالم In- der- Welt- Sein، هذا المنطلق الجوهري لكل الأسئلة المتسامية، أن تكون لها علاقة أنطولوجية بالأرض؟

من المؤكد أن بداية هايدغر الجديدة في "الوجود والزمان" لم تكن ببساطة تكرارا للميتافيزيقا الروحية في المثالية

الألمانية. إن وجود الإنساني الآني في فهمه الذاتي لوجوده Das sich-auf-sein-Sein -Verstehen ليست هي معرفة الذات Sich-Wissen في العقل المطلق عند هيغل. إنه ليس تصميما للذات، فهو يعرِف في هويته الذاتية الخاصة أنه ليس سيد ذاته وسيد وجوده الآني، وإنما هو يجد نفسه وسط الموجودات وعليه أن يقبل نفسه كما وجدها. إنه تصميم مقذوف به. كان ذلك من أروع التحاليل الظاهراتية في "الوجود والزمان"، التي حلل فيها هايدغر هذه التجربة الحدية للوجود، أي وجود الذات بين الوجودات، بوصفها وجودا، وحدد للوجود، للحالة النفسية، الكشف الحقيقي للوجود- في- العالم In-der-Welt-Sein. ويبدو أن وجود هذا الموجود يشكل الحد الأقصى، الذى يمكن أن تنفذ إليه هوية الوجود الإنساني الآني التاريخية على الإطلاق. وانطلاقا من هذا المفهوم الحدي التأويلي للوجود والحالة النفسية لا نجد أي طريق يؤدي إلى مفهوم من هذا النوع مثلما يؤدي إلى مفهوم الأرض. ما هو حق هذا المفهوم؟ كيف يمكنه أن يجد إثبات هويته؟ النظرة المهمة، التي انفتاحها بداية هايدغر على أصل العمل الفني هي أن "الأرض" تحديد وجود ضروري للعمل الفني.

ولمعرفة أي معنى جوهري يحتوى عليه السؤال عن جوهر

العمل الفني وكيف يرتبط هو نفسه بالمسائل الفلسفية الأساسية، يتطلب بطبيعة الحال معرفة الأحكام المسبقة، التي تكمن في مفهوم علم الجمال الفلسفي. ويتطلب التغلب على مفهوم علم الجمال نفسه. والمعروف أن علم الجمال الفلسفي هو الأحدث بين الفروع الفلسفية. فلم يكن للمعرفة الحسية ومعها الاستقلال النسبي للحكم الذوقي عن العقل ومفاهيمه حق الاعتبار المستقل إلا في القرن الثامن عشر، الذى وضع فيه حد لعقلية التنوير. وتاريخ الاسم هو تاريخ الاستقلال المنتظم لعلم الجمال عند ألكساندر باوغارتن. وقد جعل كانت في نقده الثالث، نقد قوة الحكم، المعنى المنظم للمشكل الجمالي متينا، إذ اكتشف في العمومية الذاتية للحكم الذوقي الجمالي المطالبة الحقة المقنعة، التي تبرهن على قوة الحكم الجمالي حيال مطالب العقل والأخلاق. من الصعب فهم ذوق المتأمل مثله مثل عبقرية الفنان بوصفهما تطبيقا للمفاهيم والمعايير أو القواعد. إن ما يتميز به الجمال لا يمكن معرفته بصفته مواصفات معينة يمكن إدراكها في شيء من الأشياء، وإنما يتعين وجوده عن طريق شيء ذاتي: تزايد الحس الحياتي في التطابق المتناسق بين المخيلة والعقل. إنه بعث حياة في كل قوانا الفكرية، ولعبها الحر، الذى نعيش تجربته في جمال الطبيعة والفن. الحكم الذوقي ليس معرفة، ومع ذلك

فهو ليس شيئا كيفما اتفق. فهناك حق عمومي، يمكن أن تشيد عليه استقلالية الميدان الجمالي. يجب أن نعترف أن تبرير استقلالية الفن حيال القواعد التقوية والأخلاقية لعصر التنوير تعني إنجازا كبيرا، خاصة داخل التطور الألماني، الذى كان في ذلك الحين قد وصل إلى تلك النقطة، التي كانت فيها الفترة الأدبية الكلاسيكية انطلاقا من مدينة فايمار تبحث عن إقامة دولة جمالية، وقد وجدت هذه المحاولات تبريرها المفهومي في فلسفة كانت.

من جهة أخرى كان وضع أساس علم الجمال في ذاتية القوى العاطفية بداية تأويل ذاتي خطير. كان التناغم الغامض، الذى عرف بذلك بين جمال الطبيعة وذاتية الفرد، لا يزال عاملا حاسما بالنسبة لكانت بطبيعة الحال. وكذلك فهم العبقرية الخلاقة، التي تتفوق على كل القواعد وتخلق معجزة العمل الفني، على أنها ربيبة للطبيعة. ولكن هذا يفترض على العموم أخذ تنظيم الطبيعة، التي كان أساسها الأخير فكرة الخلق اللاهوتية، بعين الاعتبار بدون شك. وعند اختفاء هذا الأفق كان من الضروري أن يؤدي وضع أساس من هذا النوع لعلم الجمال إلى تأويل ذاتي في إكمال تكوين المفاهيم المتصلة بانعدام القواعد بالنسبة إلى العبقرية. والفن الذى لا يحال بعد على كلية النظام الوجودي الكاملة، يصبح موضوعا

مناقضا للواقع، مناقضا لتفاهة الحياة، بوصفه القوة المفسرة للشعر، الذى لا يتم التصالح بين الفكرة والواقع إلا في ميدانه الجمالي. إنه علم الجمال المثالي، الذى بدأ أولا عند شيلر، ثم بلغ كماله في علم الجمال العظيم عند هيغل. فنظرية العمل الفني لا تزال هنا أيضا تحت أفق أنطولوجي عالمي. إذا ما تم في العمل الفني تطابق النهائي واللانهائي وتصالحهما على الإطلاق، فإن ذلك يعد رهان الحقيقة العليا، التي يجب أن تجلب في النهاية من الفلسفة. فكما أن الطبيعة ليست بالنسبة إلى المثالية مجرد موضوع للعلم المغرض في العصر الحديث، وإنما هو هيمنة قوة عالمية خلاقة عظيمة، تتم في العقل الواعي لذاته، كذلك فإن العمل الفني في عيني هذا المفكر المتأمل هو إسقاط الفكر - ليس مفهومه الكامل عن نفسه، وإنما ظهوره في الطريقة، التي ينظر بها إلى العالم. الفن نظرة إلى الحياة Welt-Anschauung بأتم معنى الكلمة.

إذا أراد المرء أن يحدد نقطة البداية، التي بدأ عندها هايدغر التفكير في جوهر العمل الفني، فعليه أن يدرك أن علم الجمال المثالي، الذى جعل للعمل الفني باعتباره قانونا لفهم غير تصوري للحقيقة المطلقة معنى متميزا، كانت الفلسفة الكانتية الجديدة Neukantianismus هي التي حجبته منذ

مدة. لقد جددت هذه الحركة الفلسفية المهيمنة التأسيس الكانتي للمعرفة العلمية، من غير أن تستعيد الأفق الميتافيزيقي للنظام الوجودي الغائي كما وضع أساسه وصفُ كانت لقوة الحكم الجمالية. وهكذا كانت الأحكام المسبقة الخاصة تثقل كاهل تفكير الكانتية الجديدة في المشاكل الجمالية، وإن تعرض هايدغر لهذا المشكل في بحثه ليرينا ذلك بوضوح. فهو يبدأ بالتساؤل عن تحديد العمل الفني بالنسبة إلى الشيء. وإذا كان العمل الفني نفسه شيئا ولا يعني شيئا آخر إلا بتجاوزه لكينونته الشيئية، فإن ذلك يشير إلى شيء بوصفه رمزا أو يفهم منه شيء آخر بوصفه مجازا، يصف طريقة وجود العمل الفني انطلاقا من النموذج الأنطولوجي، الذى ينجم عن أسبقية المعرفة العلمية Vorrang der wissenschaftlichen Erkenntnis. أما ما هو في حقيقة الأمر، فهو الشيئي، هو الواقع، المعطى للحواس، وهو ما تجابه به العلوم الطبيعية المعرفة الموضوعية. ولكن المعنى الذى يستحقه، القيمة التي تكون له، إنما تتمثل في أشكال إدراكية إضافية ذات اعتبار ذاتي، لا تنتسب لا إلى الأحداث الأصلية ذاتها، ولا إلى الحقيقة الموضوعية الناجمة عنها. فهي تشترط الشيئي بوصفه وحده الموضوعي، الذى يستطيع أن يكون حاملا لهذه القيم. وهذا يعني بالنسبة لعلم

الجمال أن للعمل الفني نفسه من وجهة نظر مسبقة طبيعة شيئية، لها وظيفة بنية تحتية، يرتفع فوقها الشكل الجمالي بوصفه بنية علوية. هكذا كان نيكولاي هارتمان يصف بعد بنية الشيء الجمالي.

يتخذ هايدغر من هذا الرأي الأنطولوجي السابق بدايته، وذلك عندما يتساءل عن شيئية الشيء، ويفرق بين ثلاثة طرق لإدراك الشيء، تطورت خلال التراث: هو حامل للصفات، ووحدة التنوع الشعوري ثم هو المادة المشكّلة. وللشكل الثالث من أشكال الإدراك، بناء على شكله ومادته، شيء مقنع بصورة مباشرة. فهذا الشكل يعد نموذجا للصناعة، التي يتم بها إنتاج شيء، عليه أن يخدم أغراضنا. وهايدغر يسمي مثل هذه الأشياء "أداة Zeug". فالأشياء تظهر في مجموعها انطلاقا من الصورة الأولى لهذا النموذج من وجهة النظر الدينية بمثابة صناعات، أي مخلوقات الإله، أما من وجهة النظر الإنسانية فهي بمثابة أداة شيئيته الضائعة. فالأشياء هي الأشياء المجردة، بمعنى أنها موجودة هنا دون أن نأخذ بعين الاعتبار ما إذا كانت تصلح لأداء خدمة ما. إن هايدغر يظهر لنا أن مفهوم وجود من هذا النوع، على غرار ما يتطابق مع الإجراءات المثبتة المغرضة في العلم الحديث، لا يسمح لا بالتفكير في شيئية الشيء ولا في أداتية الأداة. ولإيضاح

أداتية الأداة، يربط ذلك بعَرضٍ فني، هو لوحة لفان غوغ، تحتوي على رسم حذاء فلاح. إن ما يتضح في هذا العمل الفني، هو الأداة نفسها، أي أنه ليس مجرد موجود، يمكن أن يكون صالحا للاستعمال في غرض ما، وإنما هو شيء، يجعله وجوده قد خدم أو يجب عليه أن يخدم صاحب الحذاء. وما يبرز في عمل الرسام الفني وما يعرضه بإلحاح ليس فردتي حذاء فلاح كيفما اتفق، وإنما هو جوهر الأداة الحقيقي، الذى هو عليه. لقد تجسم عالم الحياة الريفية كله في هذا الحذاء. وهكذا هو عمل الفن، الذي يبرز هنا حقيقة الموجود. يجب علينا أن ندرك أن ظهور حقيقة من هذا النوع ينجم عن العمل وفقا لكيفية حدوثها فيه، وليس عن بنيته التحتية الشيئية.

وهكذا نتساءل عن العمل الفني، الذى يمكن أن تظهر فيه الحقيقة. إن العمل الفني يتميز، خلافا للبداية السائدة في مجال شيئية العمل الفني وموضوعه، بأنه بالذات ليس موضوعا، وإنما هو يقوم في ذاته. وقيامه في ذاته Stehen-in-sich لا ينتمي إلى عالمه فحسب، بل إن هذا العالم موجود فيه. فالعمل الفني يفتح عالمه الخاص. والشيء لا يكون شيئا إلا هناك حيث ينتفي انتماؤه إلى بنية عالمه، لأن العالم، الذى كان ينتمي إليه، قد انهار. وهكذا يصبح العمل الفني شيئا عندما يعرض في السوق، فلا يكون له عندئذ لا عالم ولا وطن

. welt- und heimatlos

إن وصف العمل الفني عن طريق قيامه في ذاته وفتح العالم Welt-Eroeffnen، اللذين بدأ بها هايدغر، يتجنب فيما يبدو العودة إلى مفهوم العبقرية في علم الجمال التقليدي. لقد كان الطموح إلى فهم البنية الوجودية للعمل بمعزل عن ذاتية المؤلف أو الملاحظ، إلى جانب مفهوم العالم، الذى ينتمي إليه العمل الفني والذى يقيم العمل ويفتحه، هو الذى جعل هايدغر يستعمل مفهوم " الأرض" المناقض. فالأرض من هذا الناحية مفهوم مناقض للعالم، إذ هي تتميز على العكس من الانفتاح Sich-oeffnen بالإخفاء والانغلاق und Verschliessen In-Sich-Bergen. فالظاهر أن الاثنين كيليهما، الانفتاح والانغلاق، موجودان معا في العمل الفني. فالعمل الفني لا يعني شيئا، ولا يحيل إلى معنى ما، مثلما تحيل إليه العلامة، وإنما هو يعرض نفسه في وجوده الخاص بحيث يضطر المتأمل إلى التوقف عنده. فهو موجود بذاته بكثافة إلى درجة أن ما صنع منه، من حجر، ولون، وطين، وكلم، لا يحظى هو ذاته بوجوده الفعلي بالمقابل إلا فيه. عندما يكون شيء ما مجرد مادة، لا تحتاج إلى صناعة، فهو ليس موجودا بالفعل، أي أنه لم يظهر في حضور حقيقي آني، إنما يظهر هو نفسه عندما تكون هناك حاجة إليه، ولكن هذا يعني أن يكون مربوطا

بالعمل الفني. فالنغمات، التي تتكون منها رائعة موسيقية، تعد أكثر تنغيما من كل ما عداها من الأصوات والأنغام، وألوان اللوحة أكثر تلوينا من أسمى ألوان الطبيعة نفسها، وأعمدة المعبد تظهر وجودها الحجري في العلو والحمل أكثر أصالة مما يظهر في الكتلة الحجرية غير المستعملة. ولكن ما يظهر في العمل هو كونه مغلوقا ومنغلقا في ذاته، وهو ما يسميه هايدغر كينونة - الأرض Erde-Sein. والأرض في الحقيقة ليست مادة، بل هي كل ما يخرج منها وكل ما يدخل فيها.

وهنا تظهر المفاهيم غير المتكافئة لنظرية الشكل والمادة. إذا ما استطاع المرء أن يقول بأن هناك عالما "يطلع" في عمل فني كبير، فإن طلوع هذا العالم هو في الوقت نفسه دخوله في الشكل الساكن؛ فعندما يقوم الشكل هنا، يكون قد وجد في آن واحد وجوده الأرضي الآني. وبذلك يكتسب العمل الفني سكونه الخاص به. ولا يعني هذا أن وجوده الحقيقي لا يكون إلا في الأنا، التي تعيش تجربة، فتقول أو تقصد أو تشير وكأن قولها وقصدها أو إشارتها هو ما له من معنى. ووجوده لا يكمن في أنه يصبح تجربة، وإنما في أنه هو ذاته يشكل حدثا بواسطة وجوده الآني الخاص، يشكل دفعة، تقلب كل ما هو موجود ومعتاد حتى الآن، دفعة ينفتح فيها عالم، لم يوجد هكذا أبدا. لكن هذه الدفعة قد حدثت في العمل نفسه بطريقة

تجعله يحتجب في البقاء في آن واحد. إن ما يطلع هكذا ويحتجب هكذا يشكل في توتره صورة العمل الفني. وهذه التوتر هو ما يسميه هايدغر بالنزاع بين العالم والأرض. وبهذا لم يكتف بتقديم وصف لطريقة وجود العمل الفني، التي تتجنب الأحكام المسبقة للجماليات التقليدية والفكر الذاتي الحديث.

وكذلك لا يجدد هايدغر ببساطة علم الجمال النظري، الذى حدد العمل الفني على أنه الظهور الحسي للفكرة. حقا إن هذا التحديد الهيغلي للجميل يتقاسم مع محاولة هايدغر الفكرية الخاصة الرغبةَ في التغلب على التناقض بين الذات والموضوع، الأنا والموضوع، ولا يصف وجود العمل الفني انطلاقا من ذاتية الذات، وإنما يصفه بناء على الإحالة إليها. إنها الفكرة، التي فكر فيها بوعي داخل ذاته، والتي ينبغي للعمل الفني أن يشكل تجلياتها الحسية. فعند التفكير في الفكرة تكون حقيقة الظهور الحسي كلها قد ألغيت، وتكتسب في التصور الشكل الحقيقي لذاتها. ولكن هايدغر، عندما يتكلم عن النزاع بين العالم والأرض ويصف العمل الفني بأنه الدفعة، التي تصبح الحقيقة بواسطتها حدثا، فإن هذه الحقيقة لم يتم الاحتفاظ بها في حقيقة التصور الفلسفي وإنجازها. إنه تجلٍّ خاص للحقيقة، التي تحدث في العمل

الفني. والاعتماد على العمل الفني، الذى تظهر فيه الحقيقة، ينبغي له في رأي هايدغر أن يشهد بالذات على أن الحديث عن حدوث الحقيقة لا يخلو من فائدة كبيرة. ولهذا فإن بحث هايدغر لا يقتصر على إعطاء وصف مناسب لوجود العمل الفني، بل إن ذلك في الحقيقة هو جوهر مطلبه الفلسفي في إدراك الوجود نفسه بوصفه حدوث الحقيقة، الذى يعتمد على هذا التحليل.

لقد انتقد هايدغر بأن تصوره لم يعد يقدم في أعماله المتأخرة هويته. على أنه ليس من الممكن أن يكون ما عناه هايدغر، عندما تحدث مثلا عن الوجود بالمعنى الفعلي للكلمة، وعن حدوث الوجود، وعن فجوة الوجود، وعن كشف الوجود، وعن نسيان الوجود، كما لو أن إنجازه يتم في ذاتية آرائنا الخاصة. إن التصور، الذى سيطر على أعمال هايدغر الفلسفية المتأخرة، منغلق فيما يبدو بالنسبة إلى الهوية الذاتية مثل انغلاق العملية الجديدة عما يسميه هيغل بالفكر التصوري.

ولقد وجد نقدا على غرار النقد، الذى وجده ماركس في جدلية هيغل، فقد وصف بأنه "ميثولوجي". ويبدو لي أن المعنى الجوهري في بحث العمل الفني يكمن في أنه يشير إلى حقيقة ما كان يشغل ذهن هايدغر في فترة متأخرة. فلا

أحد يستطيع أن ينكر أنه لا يجد في العمل الفني، الذى يطلع فيه عالم، فائدة كبيرة، لم تكن معروفة من قبل، فحسب، بل يجد فيه أيضا أن هناك شيئا جديدا يظهر إلى الوجود الآني مع العمل الفني نفسه. وليس ذلك إظهارا لحقيقة فقط، وإنما هو في حد ذاته حدث. وبذلك يتهيأ لنا طريق نقطع به خطوة بعيدة في متابعة نقد هايدغر للفلسفة الغربية المتصلة بما بعد الطبيعة وانتقاله إلى الفكر الذاتي في العصر الحديث. المعروف أن هايدغر قد ترجم كلمة الحقيقية اليونانية، Aletheia بكلمة "الكشف = عدم الخفاء Unverborgenheit". ولكن التأكيد القوي على المعنى السالب لـ "أليثايا" لا يعني فقط أن معرفة الحقيقة مثلما تتم عن طريق عملية السلب - privatio تعني "السلب Beraubung" - هي سلب الحقيقي من مجهوليته Unerkanntkeit أو من الخفاء في الخطأ. والأمر لا يتعلق فقط بأن الحقيقة ملقاة في الشارع وبأنها كانت دائما مألوفة وفي متناول اليد . فهذا صحيح على وجه اليقين، وقد كان اليونان يريدون قول ذلك، عندما كانوا يصفون الموجود كما هو بوصفه مكشوفا.

لقد كانوا يعرفون أنه ما من معرفة لا يتهددها الخطأ والكذب، وأن الأمر يتوقف على أن يتجنب الإنسان الخطأ وأن يكون له تصور صحيح عن الموجود كما هو في حقيقته. فإذا

كان الأمر يتعلق في المعرفة بنبذ الخطأ ظهريا، فإن الحقيقة هي الكشف المحض للموجود. هذا هو ما وضعه الفكر اليوناني في مجال نظرته، وكان بذلك في الطريق، الذى ينبغي للعلم الحديث أن يسلكه حتى النهاية، من أجل السعي إلى صواب المعرفة الصحيحة، التي يحفظ فيها الموجود في كشفه.

ويرد هايدغر على هذا بأن الكشف ليس فقط صفة الموجود إذا عرف على حقيقته. ففي معنى أكثر أصالة يتم "حدوث" الكشف، وهذا الحدوث إنما هو شيء يمكن الموجود إطلاقا من أن يكون مكشوفا ومعروفا على وجه صحيح. والخفاء، الذى يناسب كشفا من هذا النوع، ليس خطأ، وإنما هو ينتمي في الأصل إلى الوجود نفسه. والطبيعة، التي تحب أن تخفي نفسها (هيراقليط)، لم توصف بالنظر إلى إمكانية معرفتها فحسب، وإنما بالنظر إلى وجودها. فهي ليست مجرد الطلوع إلى النور، وإنما هي أيضا اختفاء Sichbergen في الظلام، انفتاح البرعم تجاه الشمس مثل مد الجذور Sichverwurzeln في عمق الأرض. هايدغر يتحدث عن فجوة Lichtung الوجود، التي تشكل الساحة، الذى يتم فيه التعرف على الموجود بوصفه كشفا، بوصفه موجودا في حالة كشفه. وظهور الموجود على هذا النحو إلى "**هنا** Da" آنية وجوده،

يشترط ساحة انفتاح، يمكن أن تحدث فيه الآنية **هنا** . ومع ذلك فإنه لمن الواضح أن هذا الميدان لا شيء إذا لم يظهر فيه موجود، بمعنى دون أن يوجد منفتح، يحتله الانفتاح. لا محالة أن هذه علاقة غريبة، والأغرب من ذلك أن خفاء الوجود لا يعرض نفسه بالذات إلا في ظهور الموجود الآني **هنا**.

أما ما يمكن عن طريق انفتاح الوجود الآني **هنا**، فهو المعرفة الصحيحة. والموجود، الذي يظهر من الكشف، يقدم نفسه لمن يلاحظه. إلا أنه ليس عملية تعسفية لنزع الخفاء Ent-bergen، وليس قياما بعملية سلب، ينتزع فيها شيء من الخفاء. على أن هذا كله لا يصبح ممكنا إلا إذا كان الكشف والخفاء حدثين في الوجود ذاته. ويساعدنا على إدراك هذا الفهم المكتسب من جوهر العمل الفني. والظاهر أن هناك توترا بين الطلوع والخفاء، الذي يشكله وجود العمل الفني نفسه. وشدة هذا التوتر هي التي تشكل المستوى الشكلي للعمل الفني، وتخلق البريق، الذي ينشر له إشعاعه فوق كل شيء. وحقيقته ليست الانفتاح المسطح للمعنى، بل هي بعد غوره الذي لا يسبر، وعمق معناه الذي لا يدرك. وعلى هذا فهو صراع بين العالم والأرض، بين الطلوع والخفاء.

إن ما يعرب عن هويته في العمل الفني يجب أن يكون هو الذي يحدد جوهر الوجود على الإطلاق. صراع الكشف

والخفاء ليس حقيقة العمل فقط، بل هو حقيقة كل ما هو موجود. ذلك أن الحقيقة بوصفها كشفا هي دائما صدام الكشف والخفاء بعضهما ببعض und Verbergung Gegeneinander von Entbergung. إنهما متلازمان بالضرورة. وهذا يعني بوضوح أن الحقيقة ليست ببساطة حضور الموجود بصورة مطلقة بحيث يكون وكأنه يعترض سبيمل التصور الصحيح. ذلك أن مفهوم كشف من هذا النوع يتطلب بالأحرى ذاتية وجود الموجود المتصور سلفا. لكن الموجود لا يحدد في وجوده بشكل صحيح، إذا هولم يحدد إلا بوصفه مجرد موضوع للتصور الممكن، أو قل إن ما ينتمي إلى وجوده بالأحرى هو أن يكون له امتناعه أيضا. الحقيقة بوصفها كشفا متنافرة الحركة. فهي في الوجود، كما يقول هايدغر، شيء يشبه "معارضة الحضور des Anwesens Gegnerschaft". وما يريد هايدغر وصفه بذلك يمكن حله بالنسبة لكل إنسان. أما ما هي طبيعته، فإنه لا يقدمها ما يظهر بوصفه ملمحا موسوما أو مألوفا فقط، وذلك لأن له أيضا عمق استقلالية داخلية، يصفها هايدغر بعبارة "القيام في الذات Insichstehen".

فالكشف التام لكل موجود، والتجسيم التام لكل شيء ولكل فرد (عن طريق تصور واع بشكل تام) سوف يلغي وجود

الموجود في ذاته Insichsein ويعني التسطيح الكامل له. إن ما قد يظهر في تجسيد تام من هذا النوع، لن يكون بعد في أي مكان موجودا يقوم في وجوده الخاص. وما قد يظهر، سيكون بالأحرى هو نفسه في كل شيء: حظ إمكانية الاستفادة منه، لكن ذلك يعني أن كل ما يظهر في كل شيء، سيكون هو الإرادة المسيطرة على الموجود. وفي مقابل هذا سيعرف كل فرد من العمل أن هناك على الإطلاق مقاومة لسيطرة إرادة من هذا النوع، وهي ليس المقاومة الجامدة قصد المساس بإرادتنا، التي تريد أن تستفيد، وإنما بمعنى الإلحاح aufdraengen-Sich المتفوق لوجود ساكن في ذاته. وهكذا فإن تلازم العمل الفني وانغلاقه هما العربون والهوية بالنسبة إلى النظرية الكونية لفلسفة هايدغر، وهي أن الموجود يكبح جماحه بوضعه نفسه في مفتوح الحضور. وقيام العمل في ذاته Insichstehen يضمن في الوقت نفسه قيام الموجود في ذاته بصورة مطلقة.

وبهذا تنفتح في هذا التحليل للعمل الفني بصورة مسبقة الآفاق، التي ترسم طريق استمرارية الفكر عند هايدغر. وقد مر الطريق على العمل، الذى استطاعت أداتية الأداة الظهور فيه وكذلك شيئية الشيء في النهاية. وكما تسبب العلم الحديث، الذى أخذ كل شيء في الحسبان، في ضياع

الأشياء، التي ينحل "قيامها في ذاتها دون إرغام على شيء zu nichts gedraengtes Insichstehen " عوامل تصميمه الحسابية وتغييرها، فإن العمل الأدبي يعني على العكس من ذلك جهة مختصة، تحفظه من الضياع العام. وكما أوضح ريلكه براءة الشيء شعريا بإظهاره للملاك في غمرة اختفاء الشيئية العام، كذلك يفكر المفكر هكذا في الضياع نفسه بالنسبة إلى الشيء، وذلك بتعرفه في الوقت نفسه على المحافظة عليه في العمل الفني. ولكن المحافظة تفترض أن يكون المحفوظ لا يزال موجودا حقا. فعلى هذه الصورة تتضمنه حقيقة الشيء ذاته، عندما لا تستطيع حقيقته بعد الظهور في العمل الفني. إن مقالة هايدغر عن **الشيء** تمثل لذلك خطوة مستمرة في طريق تفكيره. إذا لم يكن من الممكن في السابق حتى الوصول إلى وجود الأداة في التناول، واعتبرت رهن المشاهدة أو الملاحظة بوصفها موجودا، فإنها تصبح الآن هي نفسها، بوصفها لا تصلح للاستعمال في شيء، معترفا بها في وجودها "السليم".

على أنه يمكننا أيضا انطلاقا من هنا معرفة خطوة أخرى في هذا الطريق. فقد أكد هايدغر أن جوهر الفن هو الشعر. وهو يريد بذلك أن يقول: ليس تغيير صورة ما سبق تشكيله وليس نسخ الموجود من قبل هما اللذان يشكلان جوهر الفن،

وإنما التصميم هو الذى ينتج عنه شيء جديد بصفته حقيقة: بمعنى أن "ينصب لنفسه موضعا مفتوحا aufschlaegt Sich eine offene Stelle"، وهذا ما يشكل جوهر حدوث الحقيقة، التي تكمن في العمل الفني. ولكن جوهر الشعر بالمعنى الضيق المعتاد للكلمة تميزه الطبيعة اللغوية الجوهرية، التي يختلف بها الشعر عن جميع طرق الفن الأخرى. إذا ذكر التصميم الحقيقي و"الشعر" الفني الحقيقي في كل فن، ومن ذلك فن البناء والنحت أيضا، فإن طريقة التصميم، الذى يحدث في القصيدة الحقيقية، ذات طبيعة أخرى. إن تصميم العمل الشعري مرتبط بمتمهيد مسبق، لا يمكن أن يصمم من جديد من تلقاء نفسه: هو اعتماد طرق اللغة الممهدة. فالشاعر يعتمد عليها حتى إن لغة العمل الفني الشعري لا تستطيع أن تتجاوز تلك الطرق الممهدة المسيطرة على اللغة. وعلى هذا فإن "الشعر"، الذى يرمز عند هايدغر إلى طبيعة التصميم في كل خلق فني أقل تصميما من الأشكال الثانوية لفن البناء والنحت من الحجر واللون والنغم.

والحقيقة أن الشعر يبدو هنا وكأنه قد قسم إلى طورين: طور التصميم، الذى يحدث دائما وتكون فيه السيطرة للغة، وطور آخر يظهر فيه الخلق الشعري الجديد من هذا التصميم الأول. ويبدو أن سابقية اللغة Vorgaengigkeit der Spache

ليست هي التي تشكل التميز الخاص للعمل الفني الشعري فقط، بل يبدو أنها تتجاوز ذلك إلى تشكيل كل عمل حتى بالنسبة إلى وجود شيء من الأشياء ذاتها. عمل اللغة هو شعر الوجود الأكثر أصالة. والفكر، الذي يفكر في الفن كله باعتباره شعرا ويكشف وجود لغة العمل الفني، لا يزال هو نفسه في طريقه إلى اللغة.



أصل العمل الفني

مقدمة المؤلف

الصيغة الأولى لهذا البحث تتشكل محتوى محاضرة، كنت قد ألقيتها في ١٣ نوفمبر ١٩٣٥ في الجمعية العلمية الفنية في مدينة فرايبوغ بمنطقة برايسغاو، وأعيد إلقاؤها في شهر يناير ١٩٣٦ في زوريخ بدعوة من الجمعية الطلابية في الجامعة. يتضمن (كتابي) "الطرق المسدودة" نصوص المحاضرات (التي ألقيتها) في المؤسسة الألمانية الحرة بفرانكفورت أم ماين يوم ١٧ و٢٤ نوفمبر و٤ ديسمبر ١٩٣٦. أما الخاتمة فقد كتب معظمها فيما بعد.

لقد أعيد النظر في النص المستمد من "الطرق المسدودة" الذى تتضمنه هذه الطبعة. والإضافة التي تمت عام ١٩٥٦ توضح بعض الكلمات الرئيسية.

التمهيد الذى كتبه هانس - غيورغ غادامر يتضمن إشارة حاسمة بالنسبة لقارئ أعمالي المتأخرة.

مارتن هايدغر

الأصل يعني هنا من أين وبماذا يكون هذا الشيء وما هو وكيف هو. هذا الذى يكون عليه الشيء وكيف هو، نسميه جوهره. أصل الشيء هو مرجع جوهره. والسؤال عن أصل العمل الفني سؤال عن مرجع جوهره. والعمل ينبع وفقا للتصور العادي من نشاط الفنان وعن طريق نشاطه. ولكن عن طريق أي شيء وكيف يستطيع الفنان أن يكون ما هو عليه؟ إنه يكون كذلك عن طريق العمل الفني؛ وإذا كان العمل الفني يثني على الفنان، فذلك يعني أن العمل الفني هو الذى يجعل الفنان يبرز بوصفه فنانا. الفنان هو أصل العمل الفني. والعمل الفني هو أصل الفنان. لا وجود لأحدهما دون الآخر. على أنه في الوقت نفسه لا يحمل أحدهما الآخر وحده. الفنان والعمل الفني **هما** دائما في ذاتهما وفي علاقتهما المتبادلة موجودان عن طريق ثالث، هو الأول، أي ذلك الذى اتخذ منه الفنان والعمل الفني اسميهما، وهو طريق الفن.

وكما أنه من الضروري أن يكون الفنان على نحو آخر أصلا للعمل الفني مثلما يكون العمل الفني أصلا للفنان، فمن المؤكد كذلك أن الفن بطريقة أخرى أيضا يكون أصلا للفنان وأصلا للعمل الفني بوجه أخص. ولكن هل يمكن أن يكون الفن أصلا على الإطلاق؟ أين وكيف يوجد الفن؟ الفن مجرد كلمة لم يعد يطابقها شيء حقيقي. من الممكن أن تعتبر

تصورا جامعا، لا نضع فيه إلا ما ينتسب إلى الفن حقيقة، أعني الأعمال الفنية والفنانين. وحتى إذا ما كان ينبغي لكلمة الفن أن تشير إلى ما هو أكثر من التصور الجامع، فإنه يمكن أن يكون المقصود منها مجرد حقيقة الأعمال الفنية والفنانين. أم ترى أن الأمر عكس ذلك؟ ألا يوجد العمل الفني والفنان إلا إذا كان الفن أصلا لهما؟

كيفما كان الحكم على ذلك، فإن السؤال عن أصل العمل الفني يصبح سؤالا عن جوهر الفن. ولما كان الجواب عما إذا كان الفن فنا أو كيف يكون فنا على وجه العموم، سيظل معلقا، فإننا سنحاول العثور على جوهر الفن هناك حيث يسود الفن على وجهه الصحيح. الفن يحيا في العمل ـ الفني، ولكن ما هو العمل الفني وكيف يكون؟

أما ما هو الفن فينبغي أن يستمد من العمل الفني .ونحن لا نستطيع أن نعرف ما هو العمل الفني إلا من جوهر الفن. من السهل على كل إنسان أن يلاحظ أننا نتحرك في دائرة. والعقل المعتاد يتطلب أن يتم تجنب هذه الحلقة، لأنها مخالفة للمنطق. يقال إن معنى الفن يمكن أن يستمد من الأعمال الموجودة من خلال نظرة مُقارِنَة. ولكن كيف يمكننا أن نتأكد من أننا نتخذ حقا أعمالا فنية أساسا لهذه النظرة المقارنة، إذا نحن لم نعرف قبل ذلك ما هو الفن؟ ولكن إذا كان من النادر

أن تتم معرفة ذلك عن طريق جمع خصائص الأعمال الفنية الموجودة، فإنه من النادر كذلك أن يعرف جوهر الفن عن طريق الاستنباط من المفاهيم العليا؛ ذلك أن هذا الاستنباط يأخذ سلفا بعين الاعتبار تلك القواعد، التي تستطيع بما فيه الكفاية أن تقدم لنا هذا الذى نعتبره نحن مسبَقا عملا فنيا على أنه عمل فني من هذا الطراز. ولكن جمع الأعمال من هذا الموجود منها والاستنباط من المبادئ يعتبران مستحيلين هنا على النمط نفسه، ويعدان، في المكان الذى يمارسان فيه، بمثابة مخادعة النفس.

يجب علينا إذن أن نتم السير حول الدائرة. ليس هذا علاجا مؤقتا ولا هو يعد نقصا. دخول هذا الطريق يمثل القوة، والبقاء على هذا الطريق هو عيد الفكر، شريطة أن يكون الفكر صناعة. الخطوة الرئيسية من العمل الفني إلى الفن وكذلك الخطوة من الفن إلى العمل الفني لا تشكلان وحدهما الدائرة فحسب، بل إن كل خطوة من الخطوات، التي نحاولها، تدور ضمن هذه الدائرة.

لكي نعثر على جوهر الفن، الذى يتحكم في العمل الفني حقيقة، علينا أن نبحث عن العمل الحقيقي ونسأل العمل الفني ما هو وكيف يكون جوهره.

الأعمال الفنية معروفة لدى كل شخص. فالإنسان يجد

الأعمال المعمارية واللوحات الفنية قائمة في الساحات العامة، وفي الكنائس وفي البنايات السكنية. فالأروقة والمعارض تحتوي على الأعمال الفنية، التي تنتسب إلى عصور وشعوب مختلفة. عندما ننظر إلى الأعمال الفنية كما هي في حقيقتها الأصلية ولا نحاول مخادعة أنفسنا، يتضح لنا عندئذ أن الأعمال الفنية موجودة بشكل طبيعي كما توجد الأشياء عادة. فالصورة معلقة على الجدار مثلها مثل بندقية صيد أو قبعة. وتنتقل لوحة، مثل لوحة فان غوغ، التي تجسد حذاء فلاح، من معرض إلى آخر. وتُرسل الأعمال الفنية كما يرسل الفحم من منطقة "الرور Ruhr" وجذوع الأشجار من الغابة السوداء Schwarzwald. لقد وضعت أغاني هولدرلين أثناء الحملة العسكرية في جراب مع أدوات الزينة، ووضعت رباعيات بيتهوفن الموسيقية في مخازن دار النشر مثل البطاطس في القبو.

لكل الأعمال الفنية هذا المظهر الشيئي. ترى ماذا كانت ستكون بدونه؟ ولكننا قد نستنكر هذا المظهر الخارجي الشديد القسوة بالنسبة إلى العمل الفني. يمكن أن تتحرك العاملة في المقبرة أو المنظفة في المتحف بمثل هذه التصورات عن العمل الفني. على أنه يجب علينا أن نأخذ الأعمال الفنية على النحو، الذى يلتقي بها أولئك الذين

يعيشون تجربتها الفنية ويتمتعون بها، إلا أن التجربة الجمالية الخاصة لا تستطيع أن تغض الطرف عن الطابع الشيئي للعمل الفني. فالحجر موجود في العمل الفني المعماري، والخشب موجود في العمل الفني المحفور، واللون موجود في اللوحة المرسومة، والصوت موجود في العمل الفني اللغوي، واللحن موجود في العمل الفني الموسيقي. فالطابع الشيئي إذن لا يتزحزح عن العمل الفني، حتى إننا لنكاد نقول العكس حتما: العمارة في الحجر، والحفر في الخشب، واللوحة في اللون، والعمل اللغوي في الصوت، والعمل الموسيقي في اللحن. طبعا - سيكون الجواب هكذا. هذا أمر مؤكد. ولكن ما هو هذا الشيئي الطبيعي في العمل الفني؟

يغلب على الظن أن السؤال عن ذلك سيكون زائدا عن اللزوم ومربكا، لأن العمل الفني شيء آخر بعدُ يتجاوز الشيئي. وهذا الشيء الآخر الذى يكمن فيه، هو الذى يكون العمل الفني. العمل الفني شيء مصنوع، ولكنه يقول شيئا آخر غير الشيء المجرد في حد ذاته، αλλο αγορειει (الحديث علنا في مجمع). العمل يعرف بآخر علنا، يوحي بشي آخر؛ إنه المجاز. ومع الشيء المصنوع يجمع في العمل الفني شيء آخر. الجمع يعني في اليونانية συμβαλλειν العمل الفني رمز.

المجاز والرمز يقدمان إطار التصور، الذى يتحرك في

مجال رؤيته وصف العمل الفني منذ مدة. ولكن هذا الوصف الوحيد، الذى يوحي بشيء آخر، هذا الوحيد، الذى يجمع بآخر، هو الشيئي في العمل الفني. ويكاد الأمر يبدو وكأن الشيئي في العمل الفني شبيه بالأساس، الذى يبنى فيه وعليه الآخر والحقيقي. أليس هذا الشيئي في العمل هو ما يفعله الفنان في صناعته؟

نريد أن نصيب حقيقة العمل الفني المباشرة التامة. فعلى هذا النحو فقط نعثر فيها على الفن الحقيقي. علينا إذن أن نضع أولا شيئي العمل تحت النظر. ويلزمنا لذلك أن نعرف بصورة كافية ما هو الشيء. عندئذ فقط يمكننا أن نقول ما إذا كان العمل الفني شيئا، لكنه شيء يلازمه شيء آخر. في هذه الحالة فقط يمكننا الحكم على ما إذا كان العمل الفني في أساسه أمرا آخر ولا يكون شيئا أبدا.

الشيء والعمل الفني

ما الشيء في الحقيقة من حيث هو شيء؟ عندما نسأل على هذا النحو، فنحن نريد أن نتعرف على وجود الشيء Dingsein (شيئية die Dingheit) الشيء. فالواجب هو معرفة شيئية الشيء. وعلينا إلى ذلك أن نعرف المحيط، الذى ينتمي إليه كل موجود، نطلق عليه منذ مدة طويلة اسم الشيء

. Ding

الحجر في الطريق شيء وكتلة التراب في الحقل شيء. الجرة شيء والبئر في الطريق شيء. ولكن ما الأمر بالنسبة إلى الحليب في الجرة والماء في البئر؟ عندما نطلق أسماء على السحابة في السماء وشوك الجمال في الحقل، والورقة في الريح الخريفية والصقر فوق الغابة، فإن هذه أشياء أيضا. إنها الأشياء التي نسميها بأسماء هي جديرة بها. كل هذا يجب أن يسمى في الواقع شيئا ما دمنا نطلق اسم الشيء حتى على ذلك الذى لا يظهر نفسه على شاكلة ظهور ما عددناه الآن، بمعنى ما لا يظهر. وهذا الشيء، الذى لا يظهر نفسه، أي "الشيء في ذاته" إنما هو حسب ما ذهب إليه كانت مثلا كلية العالم، وأكثر من ذلك أن شيئا من هذا النوع هو الإله نفسه. فالأشياء في ذاتها، والأشياء، التي تظهر، وكل ما هو موجود عموما، يطلق عليها في لغة الفلسفة اسم الشيء.

حقا إن الطائرة والمذياع ينتميان اليوم إلى أقرب الأشياء، ولكننا حين نعني الأشياء الأخيرة، فإننا نفكر حينذاك في شيء آخر تماما. فالأشياء الأخيرة هي هذه: الموت ويوم القيامة. وعلى العموم فإن كلمة الشيء تطلق هنا ببساطة على كل ما ليس عدما. ويعد العمل الفني بهذا المعنى شيئا إذا ما كان موجودا بصورة مطلقة. ومع ذلك فإن مفهوم الشيء لا

يساعدنا، بصورة مباشرة على الأقل، في رغبتنا في تحديد الموجود على طريقة وجود الشيء مقابل الموجود على طريقة وجود العمل الفني. ثم إننا نتفادى فوق ذلك أن نسمي الله شيئا. ونتفادى كذلك أن نعتبر الفلاح في الحقل، والوقّاد أمام المرجل، والمعلم في المدرسة شيئا. الإنسان ليس شيئا. صحيح أننا نصف (في اللغة الألمانية) فتاة يافعة، تقوم بمهمة تتجاوز طاقتها، بأنها لا تزال شيئا يافعا، ولكننا لانفعل ذلك هنا إلا لأننا نفتقد في هذا المكان على نحو ما وجود الإنسان وننتظر بالأحرى أن نجد هذا الذى يكون الجانب الشيئي للأشياء das Dinghafte der Dinge. والأكثر من ذلك أننا نتردد في أن نطلق على الوعل في البقعة الجرداء بالغابة، وعلى الجُعَل في العشب، وعلى ساق العشب شيئا. فالأولى أن تكون المطرقة والحذاء، البلطة والساعة بالنسبة إلينا أشياء. ولكنها ليست أيضا مجرد شيء. ولا نعتبر شيئا من هذا النوع سوى الحجر، وكومة التراب، وقطعة الخشب. جماد الطبيعة وجماد الاستعمال. الأشياء الطبيعية والأشياء الاستهلاكية هي ما يسمى عادة بالأشياء.

وهكذا نرى أنفسنا من أبعد مجال، يعتبر كل شيء فيه شيئا موجودا (Ding=res=ens=ein Seiendes)، فحتى الأشياء الأكثر علُوّا والأخيرة تتم إعادتها إلى مجال الأشياء المجردة

المتصف بالضيق. والشيء "المجرد" يعني هنا مرة: الشيء المحض، الشيء البسيط، ولا شيء أكثر من ذلك؛ ثم يعني "المجرد" في الوقت نفسه: الشيء المحض بمعنى يكاد يتضمن التقليل من شأنه. الأشياء المجردة، باستثناء الأشياء الاستهلاكية، تعتبر هي الأشياء الحقيقية. فأين يكمن الآن شيئي هذه الأشياء؟ لا بد أن تحدد شيئية الأشياء من ذاتها. والتحديد يخول لنا أن نصف الشيئي بصفته هذه. إذا نحن تجهزنا بهذا، فإننا نستطيع أن نصف تلك الحقيقة، التي تكاد تكون في متناول اليد، والتي يكمن فيها زيادة على ذلك شيء آخر.

من الحقائق المعروفة الآن أن الأشياء كانت منذ القديم تزدحم بشيئيتها في المقدمة دائما على نحو جديد، بمجرد أن يُطرَح السؤال عن طبيعة الموجود، وذلك باعتبارها الوجودَ الحاسم. بناء على ذلك يجب علينا أن نجد في تأويلات الموجود المأثورة تحديدا لشيئية الأشياء. لهذا فنحن لا نحتاج إلا أن نضمن هذا العلم المأثور عن طبيعة الشيء حتى نتخلص من جهدنا العقيم الخاص في البحث عن شيئية الشيء. والأجوبة على السؤال عن ماهية الشيء معروفة بشكل ما بحيث إننا لا نتصور أن وراءه ما يستحق أن يسأل عنه.

من الممكن أن تحصر تفسيرات شيئية الشيء، التي كانت لها منذ مدة السيطرة على مجرى الفكر الأوربي، وأصبحت شيئا طبيعيا، ودخلت اليوم مجال الاستعمال اليومي، في ثلاثة تفسيرات.

الشيء المجرد مثلا هو كتلة الغرانيت هذه. فهي صلبة، ثقيلة، متمددة، ضخمة، غير متناسقة، خشنة، ملونة، بعضها باهت وبعضها الآخر لامع. كل هذه الأوصاف المعدودة يمكننا أن نلاحظها في الحجر. وهكذا تصبح لنا دراية بسماته. ولكن السمات تعني تلك السمات التي هي خاصة بالحجر، فهي صفاته. فالشيء يمتلكها. الشيء؟ فيم نفكر الآن يا ترى عندما نقصد هذا الشيء؟ الظاهر أن الشيء ليس مجرد تجمع السمات، ولا يعني كذلك تكديس الصفات، التي لا ينشأ الجمع إلا عنها. فالشيء هو، كما يعتقد كل فرد أنه يعلم ذلك، ما اجتمعت حوله تلك الصفات. وعندئذ يتحدث المرء عن نواة الأشياء. يقال إن اليونان قد أطلقوا على هذا اسم τό ὑποχεὶμενον . وكانت نواة الشيء هذه بالنسبة إليهم طبعا هي السبب والموجود دوما. غير أن السمات تدعى τὰ συμβεβηχότα، وهو ما يلازم دائما كل موجود ويحدث معه.

ليست هذه التسميات أسماء كيفما اتفق. ففيها تتحدث، وهو أمر لم يعد من الممكن إظهاره هنا، تجربة وجود الموجود

الأساسية عند اليونان، وهي بمعنى الحضور Anwesenheit. على أن التأويل الحاسم لشيئية الأشياء يؤسس من خلال هذه التحديدات من الآن فصاعدا ويحدد التأويل الأوربي لوجود الموجود. ويبدأ بإدخال الكلمات اليونانية في الفكر الروماني اللاتيني ὑποχείμενον تصبح ذاتا subiectum؛ ὑπόστασις تصبح جوهرا substancia؛ و συμβεβηχός تصبح عرضا accidens. ويغلب على الظن حتى أيامنا هذه أن ترجمة هذه الأسماء اليونانية إلى اللغة اللاتينية لم تكن بدون عواقب. بل إن هناك خلف الترجمة، التي تبدو حرفية محافظة على المعنى، ترجمة للتجربة اليونانية إلى نوع آخر من الفكر. يأخذ الفكر الروماني الكلمات اليونانية بدون تجربة أصيلة مماثلة لما يقولونه دون استعمال الكلمة اليونانية. وبهذه الترجمة يبدأ غياب أرضية الفكر الأوربي.

يبدو أن تحديد شيئية الشيء بصفتها الجوهر بما له من عوارض جاء مناسبا لنظرتنا الطبيعية السائدة إلى الأشياء. ولا عجب أن تكون هذه النظرة العادية إلى الأشياء متناسبة أيضا مع السلوك السائد مع الأشياء، أي مخاطبة الأشياء والحديث عنها. فالتعبير البسيط يتألف من الفاعل، وهو الترجمة اللاتينية لكلمة ὑποχείμενον، وهذا يعني التأويل، ومن الفعل المضارع، الذى يعبر عن خصائص الشيء. فمن

يجرؤ على المساس بهذه العلاقات الأساسية بين الشيء والجملة، بين بِنيَة الجملة وبِنيَة الشيء؟ مع ذلك يجب علينا أن نسأل: هل بنية الجملة التعبيرية البسيطة (الربط بين الفاعل والفعل) هي الصورة المنعكسة لبنية الشيء (للتوحيد بين الجوهر وعوارضه)؟ أم ترى أن بنية الشيء المعروضة على هذا النحو قد تم تصميمها حسب هيكل الجملة؟

هل هناك ما هو أقرب من أن ينقل الإنسان طريقة تعبيره عن الأشياء إلى بنية الشيء نفسه؟ على أن هذا الرأي، الذى يبدو نقديا، غير أنه متسرع جدا، ينبغي له أن يوضح قبل ذلك فعلا كيف يمكن أن يتم نقل بنية الجملة إلى الشيء دون أن يكون الشيء قد أصبح مرئيا. أما السؤال عن الأولو الحاسم منهما، هل هو بنية الجملة أو بنية الشيء، فإنه لم يتم البت فيه حتى الآن. على أنه يبقى مع ذلك من المشكوك فيه ما إذا كان من الممكن أبدا البت في هذا السؤال على هذه الصورة.

والواقع أن بنية الجملة لا تقدم المقياس لتصميم بنية الشيء، وأن الشيء لا ينعكس فيها ببساطة. فكلاهما، بنية الجملة وبنية الشيء، ينحدران من حيث نسبهما وتبادلهما الممكن من منبع أصلي مشترك. وعلى أية حال فإن التأويل الأول المقدم لشيئية الشيء، الشيء بصفته حاملا لخصائصه، ليس، رغم تداوله، طبيعيا بالصورة التي يظهر لنا

بها. ويغلب على الظن أن ما يبدو لنا طبيعيا ما هو سوى العادي من عادة تعود إلى زمن طويل، نسيت الأمر غير العادي، الذى نبعت منه. على أن غير العادي ذاك كان قديما قد اعتدى، بوصفه شيئا غريبا، على الإنسان وأدهش فكره.

والأساس الذى يقوم عليه الاطمئنان إلى التأويل الشيئي السائر ما هو إلا أساس ظاهري. يضاف إلى ذلك أن هذا المفهوم الشيئي (الشيء بوصفه حاملا لسماته) لا يتصل فقط بالشيء الواقعي المجرد فحسب، وإنما يتصل بكل ما هو موجود. ومن ثم لا يمكن بمساعدته عزل الموجود الشيئي عن الموجود غير الشيئي أبدا. والإقامة اليقظة في محيط الأشياء تخبرنا بمعزل عن أي تردد أن هذا المفهوم الشيئي لا ينطبق على المتنامي في ذاته Eigenwuechsige والمطمئن في ذاته Insichruhende. إننا نشعر في بعض الأحيان أن هناك عنفا قد مورس ضد شيئية الأشياء وأن الفكر كان له دوره في هذا العنف، ولذلك يتخلى المرء عن التفكير بدل أن يجهد نفسه في سبيله حتى يكون التفكير أكثر تفكيرا. ولكن أي إحساس آمن إلى هذا الحد يمكن أن يكون عند تحديد جوهر الشيء عندما لا تكون الكلمة إلا للعقل وحده؟ لعل هذا الذى نسميه هنا وفي حالات مماثلة الإحساس أو المزاج أقرب إلى العقل، أي أقرب إلى الإدراك، لأنه بالنسبة للوجود أكثر انفتاحا من أي عقل،

أسيء تفسيره، وقد أصبح في أثناء ذلك عقلا ratio. لكن النظر بطرف العين إلى اللاعقلي، بوصفه مخلوقا مشوها، يقدم للعقلي الذى لم يتم التفكير فيه، خدمات غريبة. صحيح أن مفهوم الشيء القائم يناسب كل شيء في كل حين، على أنه لا يمسك الشيء الجوهري عند تلمسه، وإنما يغير عليه.

هل من الممكن يا ترى تجنب هذه الإغارة وكيف؟ من المؤكد أن ذلك لا يمكن أن يتم هذا إلا إذا نحن منحنا الشيء حقلا حرا يظهر فيه شيئيته بشكل مباشر. على أنه يجب أن يزال قبل ذلك كل ما قد يضع نفسه بيننا وبين الشيء عند إدراكنا له والتعبير عنه. حينئذ فقط ندع أنفسنا في عزبة الشيء، التي لم يطرأ عليها أي تغيير. ولكنا لسنا في حاجة إلى المطالبة بملاقاة الأشياء المباشرة هذه ولا حتى بتجهيزها. فذلك يحدث منذ مدة. ففي هذا الذى تقدمه حواس الوجه والسمع واللمس في الملون والمنَغَّم والخشن والصلب تلح علينا الأشياء إلحاحا بأتم معنى الكلمة. والشيء هو المحسوس αίσφητόν الذى يمكن الشعور به عن طريق حواس اللذة. وبناء على هذا يصبح مفهوم ذلك الشيء فيما بعد عاديا بحيث لا يكون هناك شيء ما عدا وحدة التنوع في معطى الحواس. وسواء فهمت هذه الوحدة على أنها جملة أو كلية أو صورة، فإن ذلك لا يغير شيئا من السمة الهامة لمفهوم الشيء هذا.

إذن لقد أصبح هذا التأويل لشيئية الشيء في كل وقت صحيحا وقابلا للبرهنة عليه مثله مثل التأويل السابق. وهذا وحده كاف للشك في حقيقته. إذا ما نحن فكرنا تماما في ذلك الذي نبحث عنه، وهو شيئية الشيء، فإن مفهوم الشيء يوقعنا من جديد في حيرة. فلا نسمع في زعمه أبدا، عند ظهور الأشياء أولا ثم أثناء ازدحام المشاعر، كالأنغام والأصوات مثلا، وإنما نشعر بالريح تصفر في المدخنة، ونسمع أزيز الطائرة ذات المحركات الثلاثة، نسمع المارسيديس لاختلافه المباشر عن سيارة ـ آدلر. والأشياء نفسها أقرب إلينا من جميع الأحاسيس. ففي البيت نسمع الباب يضرب ولا نسمع أبدا الأحاسيس السمعية ولا حتى مجر د الأصوات وحدها. فلكي نسمع صوتا صافيا، ينبغي أن نصرف سمعنها عن الأشياء، أن نبعد آذاننا عنها، أي أننا نسمع بصورة تجريدية.

لا تكمن الآن في مفهوم الشيء المذكور غارة بقدر ما تكمن فيه محاولة مفرطة في إحضار الشيء إلينا بأكبر مباشرة ممكنة. ولكن الشيء لا يصل إلى ذلك أبدا ما دمنا نعين له ما وعيناه عن طريق الحواس على أنه شيئيته. فبينما يبعدنا التأويل الأول للشيء ويضعه بعيدا عنا، يجعله التأويل الثاني يلح علينا إلحاحا كبيرا. وبذلك يختفي الشيء في التأويلين كيليهما. لذلك ينبغي لن أن نتجنب المبالغات عندما نعمد إلى

التأويل. فالشيء نفسه يجب أن يترك على اطمئنانه في ذاته. يجب أن يأخذ كما هو في حالة صموده الخاصة. ويبدو أن هذا يقدم لنا تأويلا ثالثا، يعتبر قديما قدم التأويلين المذكورين.

إن ذلك الذى يمد الأشياء بما هو دائم وجوهري فيها، ويكون في الوقت نفسه سببا في طريقة ازدحامها الحسي، الملون، والمنغَّم، والصلب، والمكثف، هو مادي الأشياء. ويتم وضع الشكل (μορφή) عند تحديد الشيء بصفته مادة (ὕλη). والدائم في الشيء، وهو التماسك، يكمن في أن المادة تتجمع في شكل. الشيء مادة مُشَكَّلة. هذا التأويل للشيء يعود إلى النظرة المباشرة، التي يقترب بها الشيء منا عن طريق مظهره (εἶδος). لقد تم في النهاية إيجاد مفهوم الشيء بتركيب المادة والشكل بصورة تتناسب مع الأشياء الطبيعية والأشياء المستعملة على حد سواء.

إن مفهوم الشيء هذا ليتيح لنا الإجابة عن الشيئي في العمل الفني. فالشيء في العمل فيما يبدو هو المادة. المادة هي أساس تشكيل الشيئي ومجاله. لقد كان علينا أن نذكر في الحين هذه الحقيقة المعروفة المقنعة. ولماذا نعرج على مفاهيم الشيء، التي لا يزال لها اعتبارها؟ لأننا نسيء الظن أيضا بمفهوم الشيء هذا، الذى يقدم لنا الشيء على أنه المادة المُشَكَّلة.

ولكن أليس هذان الزوجان المادة ـ الشكل مستعملين في ذلك الميدان، الذى ينبغي لنا أن نتحرك فيه؟ لا ريب في ذلك. فالفرق بين المادة والشكل، وذلك في أكثر الأنواع اختلافا، هو مخطط المفهوم بالنسبة إلى النظرية الفنية وعلم الجمال بأكمله. على أن هذه الحقيقة، التي لا جدال فيها، لا تقدم لنا الدليل لا على أن أسباب الفرق بين المادة والشكل قد حددت بما فيه الكفاية، ولا على أنها تنتسب أصلا إلى ميدان الفن والعمل الفني. يضاف إلى ذلك أن ميدان الاعتبار بالنسبة إلى مفهوم هذين الزوجين قد تجاوز علم الجمال منذ مدة. فالشكل والمضمون هما المفهومان البديهيان Allerweltsbegriffe، اللذان يمكن أن يوضع فيهما الكل وكل شيء. ذلك أن الشكل يصبح تابعا لما هو عقلي Rational والمادة تصبح تابعة لما هو غير عقلي Ir-rational، إذا ما نحن أخذنا ما هو عقلي على أنه المنطقي das Logische وما هو غير عقلي على أنه غير المنطقي das Alogische، فإنه يتم عندئذ، عن طريق زوجي الشكل ـ المادة، تكوين علاقة الذات ـ الموضوع، وبعدها يتمكن التصور من آلية مفهومية، لا يستطيع أن يصمد أمامها أي شيء.

ولكن إذا كان الأمر على هذا النحو مع الفرق بين المادة والشكل، فكيف نستطيع بواسطته تمييز الميدان الخاص

بالأشياء المجردة عن بقية الأشياء الموجودة؟ مع ذلك فلربما يستعيد هذا الوصف، بناء على المادة والشكل، قدرته على التحديد بمجرد أن نتخلى عن اتساع هذه المفاهيم وإفراغها من محتواها. إن هذا ليبدو أمرا مؤكدا، إلا أنه يتطلب منا أن نكون على دراية بميادين الموجود، الذى يحقق فيه قدرته الحقيقية على التحديد. فهذا هو ميدان الأشياء المجردة، ولكنه بقي حتى الآن مجرد فرضية. والإشارة إلى استعمال هذه البنية المفهومية في علم الجمال بصورة مفيدة جدا قد تحمل بالأحرى على الظن بأن تحديدات جوهر العمل الفني، التي تقوم على المادة والشكل، تتم في العمل الفني أولا ثم تحمل من هناك على الشيء. فأين يوجد أصل بنية المادة - الشكل das Stoff-Form-Gefuege، أهو في شيئية الشيء أم في عملية العمل الفني؟

كتلة حجر الصوان المطمئنة في ذاتها مادة ذات شكل معين، وإن هو لم يوضع في بنية. والمادة تعني هنا التوزيع المكاني محليا لأجزاء المادة وترتيبها، الذى ينتج عنه معلم، هو معلم الكتلة. ولكن المادة المتخذة في شكل هي أيضا الجرة والبلطة، وهي الحذاء. والشكل هنا بوصفه معلما ليس ناتجا عن توزيع المادة. ولكن الشكل يحدد على العكس من ذلك ترتيب المادة. وليس هذا فقط، فهو فوق ذلك يرسم في كل

مرة نوع المادة وطريقة اختيارها: لابد أن تكون غير قابلة للتسرب بالنسبة إلى الجرة، وصلبة بما فيه الكفاية بالنسبة إلى البلطة، ومتينة وقابلة للانثناء في الوقت نفسه بالنسبة إلى الحذاء. لقد تمت قبل ذلك تسوية التشابك السائد هنا بين الشكل والمادة على أساس ما لكل من الجرة والبلطة والحذاء من خدمة ومنفعة Dienlichkeit. وهذه المنفعة لا تنسب إلى الموجود من نوع الجرة والبلطة والحذاء ولا تلحق به في فترة متأخرة. لكنها ليست أيضا شيئا من ذلك الذى يحوم في مكان ما فوقها بوصفه غرضا.

المنفعة هي تلك السمة الأساسية، التي ينظر إلينا منها هذا الموجود، أي يومض وبذلك يوجد anwest ويكون هذا الموجود. في هذه المنفعة يقوم التشكيل وما يرتبط به من اختيار الشكل المعطى على السواء، وبذلك تكون الهيمنة لبنية المادة والشكل. والموجود، الذى يتبعها، هو دائما إنتاج صناعة. فالإنتاج ينتج بوصفه أداة لشيء. وبناء على هذا فإن المادة والشكل بصفتهما تحديدين للموجود يستوطنان جوهر الأداة. هذا الاسم يطلق على ما أنتج لاستعماله ولحاجته الخاصة. والمادة والشكل ليسا بأية حال من الأحوال من التحديدات الأصلية لشيئية الشيء المجرد.

فالأداة، الحذاء مثلا، تطمئن في ذاتها بوصفها جاهزة مثل

الشيء المجرد، إلا أنها ليس لها ذلك الشيء المتنامي من ذاتها مثل كتلة حجر الصوان. وتظهر الأداة من جهة أخرى قرابة من العمل الفني، إذا كان من إنتاج يد الإنسان. ولكن العمل الفني بدوره يشبه بالأحرى، من ناحية كونه مكتفيا بوجوده الذاتي، الشيء المجرد التنامي من ذاته، الذى لا إلحاح عليه في شيء. ومع ذلك لا نعد الأعمال الفنية من بين الأشياء المجردة. فالأشياء المستعملة هي دائما الأشياء الحقيقية المحيطة بنا. وهكذا فإن الأداة نصف شيء، لأنها محددة عن طريق الشيئية، ورغم هذا فهي أكثر من ذلك؛ وفي نفس الوقت نصف عمل فني، ومع هذا فهو أقل من ذلك، لأنه ليس له الاكتفاء الذاتي Selbstgenuegsamkeit الخاص بالعمل الفني. فالأداة لها منزلة خاصة بين الشيء والعمل الفني، شريطة أن يكون تنسيق تسوية من هذا النوع مسموحا به.

على أن بنية المادة ـ الشكل، التي يحدد بها أولا وجود الأداة، تظهر بسهولة على أنها المفهوم المعقول المباشر لكل موجود، لأن الإنسان الصانع نفسه مشارك في ذلك هنا، أي أنه يساهم في الطريقة التي تبرز بها الأداة إلى الوجود. وإذا كانت الأداة تتخذ منزلة وسطى Zwischenstellung بين الشيء المجرد والعمل الفني، فإنه ليغلب على الظن أننا

نستطيع بمساعدة وجود الأداة (بنية المادة ـ الشكل) أن نفهم حتى الموجود غير الأداتي، وكذلك الأشياء والأعمال وكل ما هو موجود.

لكن الميل إلى اعتبار بنية ـ المادة ـ الشكل دستورا لكل موجود، يتلقى عن طريق ذلك دافعا خاصا، وهي أن كلية الموجود، وهذا بناء على أساس اعتقاد مستبق، هو الاعتقاد الإنجيلي، يتم تصوره بوصفه مخلوقا، بمعنى أنه مصنوع. وفلسفة هذا الاعتقاد تستطيع حقا أن تؤكد أن جميع مخلوقات الله يجب تصورها بشكل مختلف عن عمل الصانع، ولكن إذا تم التفكير في الوقت نفسه أو قبل ذلك بناء على تقدير ما يسري الاعتقاد به في فلسفة توماس الأكويني لتأويل الإنجيل من أن الموجود المخلوق ens creatum يتكون من وحدة المادة materia والشكل forma، فإن الاعتقاد يكون عندئذ قد تم تأويله على أساس فلسفة، تكمن حقيقتها في كشف الموجود، الذى هو من نوع آخر غير نوع العالم الذى يتم الإيمان به في العقيدة الدينية.

إن فكرة الخلق القائمة على الإيمان يمكنها حقا أن تفقد قوتها القيادية بالنسبة إلى العلم بالموجود على العموم، على أن التأويل اللاهوتي لكل موجود، الذى استمد مرة من فلسفة غريبة وأخذ ينظر إلى العالم حسب المادة والشكل، يمكن أن

يبقى. وقد حدث هذا عند الانتقال من العصر الوسيط إلى العصر الحديث. وتقوم ما وراء الطبيعة في هذه الفلسفة على بنية ـ المادة ـ الشكل ذات الطابع القروسطي، التي لا تذكِّر بالجوهر المردوم من ὕλη و εἶδος إلا من خلال الكلمات. هكذا أصبح تأويل الشيء حسب المادة والشكل أمرا وطبيعيا، إذ كان عليه إما أن يبقى قروسطيا أو يصبح تساميا كانتيا. ولكنه لا يعد لهذا السبب أقل إغارة على وجود الشيء من بقية التأويلات الأخرى لوجود شيئية الشيء.

فعندما نسمي الأشياء الحقيقية أشياء مجردة، ينكشف لنا الوضع. ذلك أن كلمة "مجرد" تعني التجريد من صفة المنفعة والصناعة. فالشيء المجرد هو نوع من الأداة، أو أداة جردت من وجودها الأداتي. ويقوم وجود الشيء فيما يتبقى منه بعد ذلك. ولكن هذا الباقي في صفته الوجودية لا يحدد نفسه بذاته. ويظل موضع تساؤل ما إذا كانت شيئية الشيء ستظهر في طريق انسحاب الأداتيات جميعها في أي وقت كان. وهكذا تتضح أيضا الطريقة الثالثة في تأويل الشيء، تلك التي تقوم على بنية ـ المادة ـ الشكل، بوصفها الإغارة على الشيء.

هذه الطرق المذكورة عن تحديد الشيئية تدرك الشيء بوصفه حاملا للسمات، بوصفه وحدة إحساس متنوع، وبوصفه المادة المشكَّلة. لقد تشابكت التأويلات المذكورة في

مجرى تاريخ الحقيقة عن الموجود فيما بينها، وهو ما يتم غض النظر عنه الآن. لقد قوي في هذه التشابكات ما لحقها من توسع فيما بعد، بحيث أصبحت تنطبق بالطريقة نفسها على الشيء، والأداة، والعمل الفني. وهكذا نشأت منها طريقة التفكير، التي لا نفكر بها في الشيء والأداة والعمل الفني على وجه أخص فقط، وإنما نفكر بها في كل موجود بشكل عام. وطريقة التفكير هذه، التي أصبحت سائدة منذ مدة، تستبق كل تجارب الموجود المباشرة، وهذا الاستباق يمنع من التفكير في وجود الموجود في كل مرة. ومن هنا يحدث أن تسد علينا مفاهيم الشيء السائدة الطريق إلى شيئية الشيء وأداتية الأداة وخصوصا عملية العمل الفني على السواء.

وهذه الحقيقة هي السبب في أنه من الواجب علينا أن نعرف هذه المفاهيم الشيئية حتى نفكر في هذا العلم لنعرف منه مرجعها وجرأتها غير المتناهية وكذلك مظهر ما لها من بديهية. بعدئذ يصبح هذا العلم أكثر ضرورة بالنسبة إلينا عندما نجرؤ على محاولة النظر إلى شيئية الشيء وأداتية الأداة وعملية العمل والتعبير عنه. على أن هناك شيئا واحدا فقط يعد ضروريا: وهو أن نبعد استباقات تلك الطرق من التفكير وتعسفاتها عن الشيء حتى يطمئن في وجوده الشيئي. فما الذى يبدو أسهل من أن نترك الموجود موجودا

فقط على ما هو عليه؟ أم ترانا نصل إلى ما هو أصعب بهذه المهمة التي تقدم لنا، خصوصا عندما تكون لنا هذه الرغبة - ترك الموجود على ما هو عليه - عكس تلك اللامبالاة، التي تعرض عن الموجود من أجل مفهوم وجودي لم يتم اختباره؟ ينبغي لنا أن نعود إلى الموجود، إليه هو نفسه ونفكر في وجوده، ولكن على أن نتركه في الوقت نفسه من خلال ذلك يطمئن في جوهره.

ويبدو أن إجهاد الفكر هذا يجد أكبر مقاومة عند ما يتصدى لتحديد شيئية الشيء؛ وإذا كان الأمر غير ذلك، فأين يمكن إذن أن يوجد السبب في فشل المحاولات المذكورة؟ والشيء الضئيل يتمنع عن التفكير بأكبر معاندة. أم أن تمنع الشيء المجرد، أن هذا المتروك لذاته، الذى لا إلحاح عليه في شيء Zunichtsgedraengtsein، ينتمي بالذات إلى جوهر الشيء؟ ألا يجب أن يكون كل غريب وكل منغلق في جوهر الشيء بالنسبة إلى التفكير، الذى يحاول أن يفكر في الشيء، هو الشيء المعهود؟ إذا كان الأمر هكذا، فإنه لا ينبغي لنا أن نسلك الطريق إلى شيئي الشيء بالقوة.

لئن كان الحديث عن شيئية الأشياء صعبا وإمكانيات التعبير عنها نادرة، فإن الدليل الأكيد على ذلك يتمثل في قصة تأويلها المشار إليها. وهذه القصة تتطابق مع المصير، الذى

دأب الفكر الغربي على أساسه حتى الآن النظر في وجود الموجود. ولكننا لا نؤكد هذا الآن فقط، بل نحن نعي في الوقت نفسه أن في هذه القصة إشارة. هل من المصادفة يا ترى أن يكون قد ساد في تأويل الشيء سيادة خاصة ذلك التأويلُ، الذى يتم في المدخل إلى المادة والشكل؟ إن تحديد الشيء هذا يعود إلى تأويل وجود أداتية الأداة. هذا الموجود، الذى هو هذه الأداة، أقرب على نحو خاص إلى تصور الإنسان، لأنه يصل إلى الوجود بواسطة خلقنا الخاص. فهذا الموجود في وجوده المألوف، وهو الأداة، له في الوقت نفسه منزلة وسطى خاصة بين الشيء وبين العمل الفني. سنتتبع هذه الإشارة ونبحث أولا عن أداتية الأداة. فقد يتضح لنا شيء عن شيئية الشيء وعملية العمل الفني. علينا فقط أن نتجنب جعل الشيء والعمل الفني بشكل متسرع نوعين من الأداة. لكننا سنضرب بعد صفحا عن إمكانية وجود فروق جوهرية تاريخية في الكيفية التي توجد بها الأداة.

ولكن أي طريق يؤدي إلى أداتية الأداة؟ وكيف نعرف ما هي الأداة في الحقيقة؟ يبدو أن على هذا الإجراء الضروري أن يظل الآن بعيدا عن تلك المحاولات، التي تحمل معها مرة أخرى تعسفات التأويلات المعتادة. ونحن أقرب إلى أن نكون أكثر أمانا منها، عندما نصف بصورة بسيطة أداة من غير

نظرية فلسفية.

ولنأخذ على سبيمل المثال أداة عادية: فردتا حذاء فلاحي. فوصفه لا يتطلب حتى وجود قطعة حقيقية من هذا النوع من الأشياء المستعملة، فكل إنسان يعرفها. ولكن بما أن الأمر يتعلق بوصف مباشر، فقد يكون من الأفضل توضيح ذلك على نحو يسير. ويكفينا أن نستعين هنا بتصوير محسوس. ونختار لذلك لوحة شهيرة لفان غوغ، الذى رسم أداة حذاء من هذا النوع مرات عديدة. ولكن ما هو الشيء الكثير، الذى نراه فيها؟ ما من فرد منا إلا ويعلم ماذا يلزم لصناعة حذاء. إذا لم يكن الحذاء من الخشب أو من اللحاء، فإننا نجد النعل من الجلد والجلد الأعلى، وقد لصق أحدهما بالآخر بواسطة الخيوط والمسامير. وهذه الأداة تستخدم لباسا للرجل. وتتغير المادة والشكل وفقا للمنفعة، فقد يكون الحذاء للعمل في الحقل أو للرقص في الحلبة.

هذه المعلومات الصحيحة لا تفسر إلا ما نعرفه مسبقا. فوجود أداتية الأداة يقوم على منفعتها. ولكن كيف هو الأمر مع هذه المنفعة نفسها؟ فهل ندرك منها أداتي الأداة؟ ألا يجب علينا، كي ننجح في ذلك، أن نتفقد الأداة النافعة أثناء أدائها لخدمتها؟ فالفلاحة في الحقل تلبس الحذاء. ولا يكون الحذاء على ما هو عليه إلا هنا. ويكون هنا على هذا الوجه أكثر

أصالة، كلما فكرت فيه الفلاحة خلال العمل أو هي نظرت إليه أو حتى أحست به مجرد إحساس بشكل أقل. إنها تنهض وتمضى به. هكذا يخدم الحذاء فعلا. فلا بد لنا أن نلتقي في هذا الإجراء المتصل باستعمال الأداة بالأداتية حقيقة.

وحين لا نستحضر على العكس من ذلك سوى زوجين من الأحذية أو لا ننظر في الصورة إلا إلى الحذاء الفارغ غير المستعمل، فإننا لن نعرف أبدا ما هي أداتية هذه الأداة في حقيقة الأمر. فنحن لا نستطيع، وفقا للوحة فان غوغ، حتى أن نتأكد أين ينتصب هذا الحذاء. ليس هناك من شيء حول فردي الحذاء الفلاحي يمكن أن يكون له وينتسب إليه، كل ما هنالك هو مكان غير محدد لا غير. ولا توجد هناك حتى كتل من أرضية الحقل أو من الطريق الريفي ملتصقة به، وهو ما كان من الممكن أن يشير على الأقل إلى استعمالها. حذاء فلاحي ولا شيء غير هذا. مع ذلك فله دلالته.

هناك عناء خطوات العمل يحدق من الفتحة المعتمة في الحذاء الطيع المداس. لقد تراكمت في ثقل الحذاء الخشن المتقن الصنع صرامة العملية البطيئة عبر أخاديد الحقل الممتدة المتشابهة أبدا، الذى تقف عليه ريح عنيفة. فوق جلده يقع ري الأرضية وشبعها، وتحت نعله تزحف عزلة الطريق الريفي عبر المساء الهابط. وفي الحذاء يتأرجح نداء الأرض

المكتوم، هبتها الصامتة للحَب الناضج وتمنعها الغامض في أرض الحقل الشتوي البائرة. عبر هذه الأداة يسير الخوف دون شكوى من أجل ضمان الخبز، والفرحة الصامتة بتجاوز الحاجة مرة أخرى، والرجفة عند مجيء الولادة، والرعدة أمام تهديد الموت المحيط بالإنسان. هذه الأداة تنتمي إلى الأرض وهي محروسة في عالم الفلاحة. ومن هذا الانتماء المحروس تنهض الأداة نفسها من أجل الاطمئنان في ذاتها.

على أننا قد لا نشاهد هذا في الحذاء إلا من خلال الصورة. فالفلاحة تلبس الحذاء ببساطة. ليت هذا اللبس البسيط كان بسيطا فعلا. فكلما ألقت الفلاحة في مساء متأخر، في تعب شديد، لكنه تعب صحي، حذاءها جانبا وتناولته من جديد في صباح لا يزال معتما، أو مرت قربه يوم عطلتها، عرفت كل ذلك دون مراقبة أو تأمل. إن وجود أداتية الأداة يقوم حقا في منفعتها، ولكن هذه المنفعة نفسها تكمن في امتلاء وجود الأداة الجوهري. ونحن نسمي ذلك الأمانة Verlaesslichkeit (بمعنى الثقة به والاتكال عليه). فبحكم هذه الأداة استجابت الفلاحة لنداء الأرض الصامت، وبحكم أمانة الأداة تأكدت من عالمها. فالعالم والأرض بالنسبة إليها وإلى الذين يكونون معها على طريقتها الخاصة لا توجد هنا إلا هكذا فقط: في الأداة. نقول "فقط" ولكننا مخطئون في ذلك. فأمانة الأداة هي

التي تقدم أولا للعالم البسيط مأمنه وتضمن للأرض حرية زحمتها الدائمة.

إن الوجود الأداتي للأداة، هو الأمانة، التي تجمع في ذاتها كل الأشياء في كل مرة حسب طريقتها ووفقا لاتساعها. ومع ذلك فإن منفعة الأداة ليست سوى النتيجة الجوهرية للأمانة. فتلك تهتز في هذه وما كانت لتكون بدونها شيئا. فالأداة المفردة تبلى وتستهلك؛ على أن الاستعمال نفسه يتعرض بذلك للاستهلاك في الوقت نفسه، وينصقل ويصبح عاديا. وهكذا يقع الوجود الأداتي في إقفار، ويسقط ليكون مجرد أداة. وهذا الإقفار هو تضاؤل الأمانة. وهذا التضاؤل، الذى يكون له الفضل في إعطاء الأشياء المستعملة تلك العادة الملحة المملة، إنما هو شهادة أخرى على الجوهر الأصلي للوجود الأداتي. فعادة الأداة البالية تندفع بعدئذ إلى الأمام بوصفها فيما يبدو النوع الوجودي الوحيد الخاص بها وحدها، ولا يبقى الآن ظاهرا للعيان سوى المنفعة المجردة. إنها تجعل الأمر يبدو وكأن أصل الأداة يكمن في الصناعة المجردة، التي تمنح المادة شكلا. على أن الأداة تأتي في وجودها الأداتي الصحيح من مسافة أبعد. والتفريق بين المادة والشكل يعود إلى أصل أعمق.

استقرار الأداة في ذاتها يقوم على الأمانة. فلا ندرك ما هي

الأداة في الحقيقة إلا فيها. ولكننا لا نعرف بعد شيئا عما بحثنا عنه أولا، عن شيئية الشيء. ولا نعرف تماما الشيء الذى نبحث عنه وحده في حقيقة الأمر: وهو عملية العمل بمعنى العمل الفني.

أترانا الآن قد عرفنا من حيث لا ندرى،، شيئا عن وجود عملية العمل الفني وكأن ذلك قد تم بصورة جانية؟

لقد تم العثور على الوجود الأداتي للأداة. ولكن كيف؟ لم يتم ذلك عن طريق وصف وتوضيح حذاء ماثل أمامنا حقيقة، ولا عن طريق تقرير عن صناعة الأحذية؛ ولم يتم كذلك عن طريق تأمل استعمال حقيقي لحذاء هنا وهناك، وإنما تم ذلك عن طريق وقوفنا أمام لوحة فان غوغ لا غير. لقد تكلمت هذه اللوحة. فعلى مقربة من العمل الفني نكون فجأة في مكان آخر anderswo غير المكان الذى نكون فيه عادة.

لقد أطلعنا العمل الفني عل حقيقة أداة الحذاء. سيكون أسوأ خداع للنفس، لو نحن قصدنا أن وصفنا، بصفته فعلا ذاتيا، قد رسم كل شيء على هذا النحو ثم وضعه في داخل اللوحة. وإذا كان هناك ما هو مشكوك فيه هنا، فلن يكون إلا هذا، وهو أننا لم نعرف عن العمل الفني، ونحن على مقربة منه، إلا القليل وأننا قد عبرنا عما عرفناه بطريقة فظة مباشرة. على أن العمل الفني قبل كل شيء لا يفيدنا، على العكس مما قد

يبدو لنا، في توضيح ما تعنيه الأداة بشكل أكثر جلاء. فوجود أداتي الأداة لا يظهر بالأحرى ظهورا خاصا إلا من خلال العمل الفني وفي العمل الفني.

ماذا يحدث هنا؟ ما الذى يعمل عمله في العمل؟ في لوحة فان غوغ يتم انفتاح ما هي كينونة الأداة، فردتا الحذاء الفلاحي، في حقيقة الأمر. هذا الموجود يظهر في كشف وجوده. وقد أطلق اليونان على عملية كشف الموجود اسم ἀλήθεια. ونحن نقول الحقيقة ونفكر أقل مما يجب عند ذكر هذه الكلمة. فهناك في العمل الفني، عندما يتم هنا انفتاح الموجود إلى ما هو وكيف هو، حدوث الحقيقة في العمل.

في عمل الفن تضع حقيقة الموجود نفسها في العمل الفني. و"الوضع" يعني هنا الإيقاف. فالموجود، وهو الحذاء الفلاحي، يأتي للوقوف في ضوء وجوده. وجود الموجود يحل في دوام ظهوره.

وعلى هذا يكون جوهر الفن هو هذا: وضع حقيقة الموجود - نفسها - في العمل الفني der Wahrheit des Seienden Das Sich ins–Werk-Setzen. على أن الفن كان حتى الآن يشغل نفسه بالجميل وعلم الجمال لا بالحقيقة. والفنون، التي تبدع أعمالا من هذا النوع، يطلق عليها، قصد التفريق بينها وبين الفنون اليدوية، التي تنتج الأداة، اسم الفنون الجميلة.

وفي الفن الجميل ليس الفن هو الجميل، وإنما هو يسمى هكذا لأنه ينتج الجميل. لكن الحقيقة تنتمي إلى المنطق، بينما الجمال مقصور على علم الجمال.

هل ينبغي لنا أن نبعث، حين نقول: الفن هو وضع الحقيقة - نفسها - في العمل الفني، إلى الحياة بذلك الرأي، المندحر لحسن الحظ، القائل بأن الفن تقليد الواقع ووصفه؟ الواقع أن التعبير عن الموجود يتطلب التطابق مع الموجود والقياس عليه، والعصر الوسيط يستعمل التطابق adaequatio؛ وقبل ذلك كان أرسطو يستعمل ὁμοίωσις. وقد أخذ التطابق مع الموجود منذ مدة على أنه جوهر الحقيقة. ولكن هل نعني أن لوحة فان غوغ تقدم رسم حذاء فلاحي موجود، وتعتبر لذلك عملا فنيا، لأنها نجحت في رسم هذا؟ هل نعني أن اللوحة تأخذ نسخة من الواقع وتضعها في إنتاج فني... إنتاج؟ كلا، فالأمر ليس كذلك.

الأمر إذن لا يتعلق في العمل الفني بإعادة التعبير عن الموجود المفرد الحاضر في كل مرة، وإنما يتعلق الأمر على العكس من ذلك بالتعبير عن الجوهر العام للأشياء. ولكن أين هو وكيف هو هذا الجوهر العام حتى تكون الأعمال الفنية مطابقة له؟ فأي جوهر خاص لشيء ما ينبغي له أن يكون مطابقا لمعبد يوناني؟ من يستطيع أن يدعي المستحيل ويعلن

أن فكرة المعبد قد تمثلت في بنية العمل الفني ؟ ومع ذلك فقد وضعت الحقيقة في عمل من هذا النوع، إن كان عملا فنيا فعلا. أو فلنذكر أنشودة هولدرلين "نهر الراين Der Rhein". ماذا قدم للشاعر هنا وكيف أعطيه حتى استطاع أن يعبر عنه بعدئذ في القصيدة؟ قد تكون فكرة العلاقة الصورية بين الواقع وبين العمل الفني في هذه الأنشودة وأمثالها من الأشعار فكرة فاشلة، غير أن عملا فنيا من نوع ما تظهره لنا قصيدة كونراد فيردناند ماير "البئر الرومانية Brunnen Der roemische"، يؤكد على أحسن وجه ذلك الرأي القائل بأن العمل الفني يقدم بصورة مطابقة.

البئر الرومانية

يصاعد الماء المتدفق وينصب

مالئا دائرة الصحفة المرمرية،

التي تفيض، متقنّعة،

في أعماق صحفة ثانية،

وتعطي ثانية، من وفرة مائها،

فيضانها المتماوج لثالثة،

وكلها تأخذ وتعطي في آن واحد

وتنهمر وترتاح.

لم يتم هنا شعريا لا تصوير بئر رومانية موجودة فعلا، ولا تم التعبير عامة عن جوهر بئر رومانية. ولكن الحقيقة وضعت في العمل الفني. فأية حقيقة تحدث في العمل الفني؟ وهل يمكن على الإطلاق أن تحدث الحقيقة وتكون تاريخية إلى هذا الحد؟ ولكن الحقيقة مع ذلك، وهكذا يقول المرء، غير زمنية وفوق زمنية.

نحن نبحث عن حقيقة العمل الفني لنجد فيه الفن الحقيقي، الذى تكون له السيادة فيه. وقد اتضحت لنا بنية الشيئي التحتية بوصفها الحقيقة الأولى في العمل الفني. ولكن المفاهيم المأثورة لا تكفي لإدراك حقيقة الشيء هذا، فهي نفسها تضل عن جوهر الشيئي. ومفهوم الشيء السائد، الشيء بوصفه مادة مشكَّلة، لم يُعرَف من جوهر الشيء، وإنما عرف من جوهر الأداة. وقد اتضح منذ مدة أيضا أن وجود الأداة يدل على أوَّليَّةٍ خاصة بها في تفسير الموجود. وهذه الأوَّلية الخاصة بوجود الأداة، وإن لم يتم التفكير بعد في خصوصيتها، تشير إلى وضع السؤال عن الشيئي من جديد، على أن يتم في ذلك تجنب التفسيرات السائدة.

أما ما هو الشيئي، فقد تركنا العمل الفني يحدثنا عن ذلك. فاتضح لنا عن طريق ذلك، وبطريقة يسيرة، ما الذى يتم عمله في العمل الفني: إنه انفتاح الموجود على وجوده: هو حدوث

الحقيقة. ولكن إذا كانت حقيقة العمل الفني لا يمكن أن تحدد عن طريق آخر غير طريق ما يعمل عمله في العمل الفني، فكيف يكون الأمر مع رغبتنا في أن نذهب للبحث عن العمل الفني الحقيقي في حقيقته؟ إننا لنظل على خطأ ما دمنا نظن أولا أن حقيقة العمل الفني تكمن في بنية الشيئي التحتية. أمامنا الآن نتيجة غريبة مصدرها تأملاتنا، إن أمكن أن نسميها نتيجة. يتضح لنا هنا شيء مضاعف:

مرة: أن الوسائل والمفاهيم الشيئية السائدة لا تكفي لتحديد الشيئي في العمل الفني.

ومرة أخرى: أن ما أردنا تصوره على أنه الحقيقية التالية، وهو بنية الشيئي التحتية، لا ينتمي على هذا النحو إلى العمل الفني.

فنحن لا نكاد نقصد إلى مثل هذا في العمل الفني، حتى نكون قد اتخذنا العمل على أنه أداة، تسمح لنا إضافة إلى ذلك ببنية فوقية، تتضمن ما هو فني . ولكن العمل ليس أداة، تزود فوق ذلك بقيمة جمالية تكون ملازمة لها . ومن هذا القبيل يكون العمل قليلا قلة كون الشيء أداة مجردة، تستغني عن الصفات الأداتية الحقيقية، وعن المنفعة والصناعة.

لقد ارتج تساؤلنا عن العمل الفني، لأننا لم نسأل عن العمل الفني، وإنما سألنا نصف سؤال عن شيء ونصف سؤال عن

أداة. ولكن هذا التساؤل ليس هو التساؤل الذى كنا قد طورناه أولا، وإنما هو تساؤل علم الجمال. فالطريقة، التي يتأمل بها علم الجمال العمل الفني، تنضوي تحت سيطرة التفسيرات المأثورة لكل موجود. على أن اهتزاز هذا التساؤل المعتاد ليس بالأمر الجوهري. فالمهم هو انفتاح النظر الأول على حقيقة أن عملية العمل الفني، ومادية المادة، وشيئية الشيء، لا تقترب منا إلا عندما نفكر في وجود الموجود. ومن أجل ذلك لا بد أن تسقط قبل ذلك حواجز البديهيات وأن يتم إبعاد المفاهيم الظاهرة السائدة. لذلك كان علينا أن نسلك طريقا ملتويا. ولكن ذلك يؤدي بنا في الوقت نفسه إلى طريق، يمكن أن يقودنا إلى تحديد الشيئي في العمل الفني. لا ينبغي لنا أن ننكر وجود الشيئي في العمل الفني، على أن هذا الشيئي، إذا كان لا بد من انتمائه إلى وجود العمل بوصفه عملا فنيا، يجب أن يتم التفكير فيها انطلاقا من عملية العمل الفني. إذا ما تم الأمر هكذا، فإن الطريق يؤدي إلى تحديد الحقيقة الشيئية لا عن طريق الشيء المفضي إلى العمل الفني وإنما عن طريق العمل الفني المفضي إلى الشيء.

إن العمل الفني يفتتح وجود الموجود على طريقته. ويتم هذا الافتتاح في العمل الفني، بمعنى الكشف، بمعنى حقيقة الموجود. حقيقة الموجود تضع نفسها في العمل الفني. الفن

هو وضع الحقيقة - نفسها - في - العمل الفني . وما هي هذه الحقيقة نفسها، التي تحدث أحيانا بصفتها فنا؟ وما معنى عبارة وضع - النفس - في العمل الفني؟

العمل الفني والحقيقة

الفن هو أصل العمل الفني. ولكن ما هو الفن؟ الواقع أن الفن يوجد في العمل الفني. ولذلك نبحث قبل ذلك عن الواقعية في العمل الفني. فأين يوجد؟ ترينا الأعمال الفنية الشيئي بصورة مستمرة، وإن كان ذلك يتم بطرق مختلفة. لقد فشلت محاولة إدراك الصفة الشيئية للعمل الفني بمساعدة المفاهيم الشيئية المعتادة. ليس ذلك لأن هذا المفاهيم الشيئية لا تمس الشيئي، وإنما لأننا نرغم العمل الفني على أمر مسبق من خلال التساؤل عن بنيته الشيئي التحتية، ونسد به مدخلنا إلى وجود العمل الفني. لا يمكن الجزم بالشيئي في العمل الفني ما لم يظهر قيام العمل الفني في ذاته بصورة واضحة.

ولكن هل يمكن قط الدخول إلى العمل الفني؟ لكي يكون من الممكن النجاح في ذلك، فسيكون علينا أن نزيل عن العمل الفني كل ما لا صلة به حتى نمكنه من القيام في ذا ته وحده. على أن قصد الفنان نفسه يتجه إلى ذلك مسبقا. فعن طريقه ينبغي أن يترك للعمل الفني قيامه في ذاته على نحو محض.

فالفنان يظل في الفن العظيم بالذات، والحديث عنه هاهنا وحده، في مقابل عمله شيئا مهملا فاترا، يكاد يكون معبرا محطما لذاته أثناء عملية الإبداع من أجل إنتاج العمل الفني.

وهكذا هي الأعمال نفسها قائمة ومعلقة في المجموعات والمعارض. ولكن هل هي ذاتها هنا الأعمال كما هي في حقيقتها أم أنها هنا بالأحرى أشياء تتصل بالصناعة الفنية؟ الأعمال الفنية تقدم من أجل المتعة الفنية للجميع وللأفراد. وتتولى المصالح الإدارية العناية بالأعمال الفنية والمحافظة عليها. ويشغل الخبراء والنقاد الفنيون أنفسهم بها. وتهتم التجارة الفنية بالسوق. ويتخذ البحث المتصل بتاريخ الفن من الأعمال الفنية موضوعا لعلمه. ولكن هل ترانا نواجه الأعمال الفنية نفسها خلال هذه العمليات المتنوعة؟

فـ "الإجينيات - الرسوم الجلمونية بجزيرة إجينا اليونانية -" في مجموعة ميونيخ و"أنتيغونه" سوفوكليس في أفضل طبعاتها النقدية، هما عملان انتزعا - على ما هما عليه - من مكان جوهرهما. مهما كانت عظمة منزلتهما، ومهما كان الانطباع، الذي تتركانه، ومهما كانت المحافظة عليهما جيدة، ومهما كان تأويلهما أمرا مؤكدا، فإن نقلهما إلى المجموعة قد أفقدهما عالمهما. وحتى ولو أننا حاولنا أن نبطل نقل الأعمال الفنية أو نتجنب ذلك من خلال ترك المعبد في مكانه بمدينة

بيستوم Paestum أو من خلال زيارتنا لكنيسة بامبيرغر Bambrger Dom في محلها، فإن عالم الأعمال الفنية الموجودة قد انهار.

الحرمان من العالم وانهيار العالم ليسا مما يمكن التراجع عنهما. فالأعمال الفنية لم تعد كما كانت عليه في سابق عهدها. صحيح أنها هي التي نجدها هنا، ولكنها هي نفسها إنما هي تلك التي كانت موجودة في سابق عهدها. إنها تنتصب أمامنا بصفة أنها كانت في السابق في مجال التراث والمحافظة. وستبقى من الآن فصاعدا أشياء من هذا النوع لا غير. صحيح أن قيامها أمامنا هو نتيجة لقيامها السابق في ذاتها، ولكنها لم تعد هذا الشيء ذاته. لقد فر منها هذا الشيء. إن الصناعة الفنية كلها، حتى ولو تم الوصول بها إلى الغاية القصوى وتم عمل كل شيء من أجل العمل الفني ذاته، فإن هذا لا يتعدى دائما وجود موضوع الأعمال، وهذا لا يشكل وجود عملها الفني.

ولكن هل يبقى العمل الفني عملا عندما يقوم خارج أي انتماء؟ أليس مما يُنسَب إلى العمل الفني أن تكون له انتماءات؟ الأمر كذلك حقا، إلا أنه يبقى السؤال إلى أيها ينتمي.

إلى أين ينتمي عمل فني؟ العمل الفني ينتمي بوصفه عملا

إلى ميدان، يفتتح عن طريقه هو ذاته. فوجود العمل الفني لا يوجد ولا يوجد إلا في مثل هذا الافتتاح. لقد قلنا إن الحقيقة تعمل عملها في العمل الفني. وحاولت الإشارة إلى لوحة فان غوغ تسمية حدوث هذا الفعل. وينتج عن النظر إلى هذا سؤال ما هي الحقيقة وكيف يمكن أن تحدث الحقيقة؟

ونطرح الآن سؤال الحقيقة بالنسبة إلى العمل الفني. ولكن لكي نتآلف مع ما يكمن في السؤال، من الضروري أن نبرز من جديد حدوث الحقيقة في العمل الفني. ولنختر قصدا لهذا الغرض عملا لا ينتمي إلى الفنون التشكيلية.

أثر معماري، هو معبد يوناني، لا يشكل شيئا. فهو ينتصب هنا ببساطة بين وهاد الصخور المتشققة. والأثر يحيط بهيئة الإله ويتركه ينتصب في هذا الخفاء ممتدا عبر الرواق إلى المنطقة المقدسة. فالإله يوجد في المعبد بواسطة المعبد. وحضور الإله في حد ذاته هو انبساط المنطقة وتحديدها بوصفها مقدسة. ولكن المعبد ومنطقته لا يحومان في غير المحدد. فأثر المعبد هو الذى يضم ويجمع حوله في آن واحد وحدة تلك المسالك والانتماءات، التي تكتسب فيها الولادة والموت، السراء والضراء، الانتصار والهزيمة، الصمود والسقوط ـ هيئة المصير بالنسبة إلى الجوهر الإنساني. والاتساع المتحكم لهذه الانتماءات المفتوحة هو عالم هذا

الشعب التاريخي، فمنها وفيها يعود إلى نفسه لإنجاز تحديد ذاتيته.

يقوم التمثال هناك في هدوء على أساس من الصخر. واطمئنان العمل الفني يبرز من الصخر سواد حمله غير المتشابك ومع ذلك لا يلح على القيام بشيء. والتمثال بمثوله هذا يقاوم العاصفة الهوجاء، التي تهب فوقه، ويظهرها هي نفسها في قبضته. بريق الحجر ووميضه هما اللذان يظهران، وهما فيما يبدو من نعم الشمس لا غير، ضوء النهار، ورحابة السماء، وظلام الليل. والعلو المطمئن يجعل المكان الجوي غير المرئي مرئيًا. لكن ما لا يرتج من التمثال ينتصب ضد أمواج مد البحر ويظهر من خلال هدوئه ما يعتريه من جنون. فالشجرة والعشب، والنسر والثور، والأفعى والجرادة، تدخل أولا هيأته البارزة، ثم تظهر على مثل ما هي عليه.هذا الظهور والطلوع نفسه كان اليونان يطلقون عليه عموما اسم "فيزيس φύσις ". وهذه "الفيزيس" تضيء في آن واحد ذلك الذى يقيم الإنسان فيه وفوقه مسكنه. ونحن نسميه الأرض. وما تقوله الكلمة هنا هو تصور كتلة مواد متراكمة والإبقاء على بعد كوكب فلكي على السواء. إن الأرض هي هذه التي يصعد إليه كل صاعد وتخفيه ثانية بصفته هذه. في الصاعد توجد الأرض بصفتها المُخْفية.

تمثال المعبد يفتتح بوجوده هنا عالما ويعيده في الوقت نفسه إلى الأرض، التي تبرز هي نفسها على هذه الصورة بوصفها الأساس الوطني. ولكن البشر والحيوانات، والنباتات والأشياء لا توجد أبدا بوصفها موضوعات غير متغيرة ومعروفة من أجل أن تشكل، بصورة عرَضية، المحيط المناسب للمعبد، الذى سينضم ذات يوم إلى الحضور. والأولى أن نصل إلى ما هو موجود عليه، عندما نفكر في كل ذلك بصورة معكوسة، وهذا طبعا شريطة أن تكون لنا مسبقا نظرة عن الطريقة التي يرجع بها علينا. فالرجعى المجردة، حين تتم من أجل ذاتها، لا ينتج عنها شيء.

تمثال المعبد هو الذى يعطي للأشياء من خلال وقفته وجهها، وهو الذى يوجه نظر الإنسان إلى نفسه. وهذا المنظر يظل مفتوحا طالما بقي العمل الفني عملا فنيا، طالما لم يفر الإله منه. كذلك هو الأمر بالنسبة إلى صورة الإله كما قدمها له المنتصر في المبارزة قربانا. إنه ليس صورة طبق الأصل حتى يسهل على المرء أن يعرف منه ما هو منظر الإله، وإنما هو عمل فني يجعل الإله حاضرا ويكون هو نفسه. وهذا ينطبق أيضا على العمل اللغوي. ففي المأساة لا يقدم ولا يعرض شيء، وإنما يتم فيها صراع الآلهة الجدد مع الآلهة القدامى. وعندما ينشأ العمل اللغوي في كلام الشعب، فإنه لا يتحدث

عن هذا النزاع، وإنما يحول كلام الشعب إلى حيث تقدم كل كلمة جوهرية هذا النزاع وتطرحه للحكم على ما هو مقدس وما هو غير مقدس، ما هو كبير وما هو صغير، ما هو شجاع وما هو جبان، ما هو سيد وما هو خادم (راجع هيراقليط، شذرات ٥٣).

أين يقوم إذن وجود العمل الفني؟ فلنوضح أولا أن هناك فيما سبقت إليه الإشارة قبل حين، في شكله الخام بما فيه الكفاية، خاصيتين جوهريتين في العمل الفني، ونحن ننطَلق في ذلك من ظواهر كينونة العمل المعروفة منذ مدة، أي من الشيئية، التي تدعم موقفنا المعتاد من العمل.

عندما يوضع عمل فني في مجموعة أو في معرض، يقال عنه لقد تم عرضه. ولكن هذا العرض يختلف جوهريا عن العرض، الذى يتم في تشييد بناية معمارية وإقامة تمثال، وعرض مأساة في احتفال من الاحتفالات. والعرض من هذا النوع يعني التجهيز من أجل التدشين والتمجيد. لم يعد العرض يعنى هنا مجرد وضع العمل الفني في مكان. التدشين يعنى التقديس بمعنى أن المقدس قد دشن في العمل المقام بوصفه شيئا مقدسا وأن الإله يدعى إلى دخول ما انفتح من حضوره. التمجيد ينتمي إلى التقديس بوصفه تمجيدا لعزة الإله وأبَّهَته. والعزة والأبهة ليستا صفتين، يقف

الإله زيادة على ذلك أمامهما وخلفهما، وإنما يوجد الإله في العزة والأبهة. في هذه الأبهة يلمع، أي يستنير ما نسميه بالعالم. التجهيز Er-richten يعني: فتح الصواب على امتداد المقياس المرشِد، بوصفه ما يقدم به ما هو جوهري إرشاداته. ولكن لماذا يعد عرض العمل الفني تجهيزا مُدَشِّنا ـ مُمجِّدا؟ لأنَ العمل لكونه عملا يتطلب هذا. وأنى للعمل الفني أن يطلب عرضا من هذا النوع؟ لأنه هو نفسه عارض لكونه عملا. وماذا يعرض العمل بوصفه عملا فنيا؟ إن العمل الفني، وهو في ـ ذاته ـ بارز In–sich–aufragend يفتتح عالما ويحافظ عليه في مداه المتحكم.

كون العمل الفني عملا يعني: إقامة عالم Welt aufstellen eine. ولكن ما هو، هذا العالم؟ لقد تمت الإشارة إلى معنى ذلك عند الحديث عن المعبد. إن جوهر هذا العالم لا يسمح على هذا الطريق الذى نسلكه إلا بالإشارة إليه، حتى إن هذه الإشارة لتقتصر على إبعاد ما يمكن أن يحيد بنا بداية عن النظرة الجوهرية.

العالم ليس هو جمع الأشياء الموجودة المعدودة وغير المعدودة، المعروفة وغير المعروفة. ولكن العالم ليس أيضا مجرد إطار متصور أضيف إلى مجموع المعروض. العالم يقيم لنفسه عالما Welt weltet وهو أكثر موجودا مما يمكن

لمسه وسماعه، الذى نتصور أنفسنا مواطنين فيه. العالم لا يكون أبدا شيئا يقوم أمامنا ونتمكن من مشاهدته. العالم هو دائما اللاشيء، الذى نخضع له طالما ظلت طرق الولادة والموت، النعمة واللعنة، تغيبنا عن الوجود. فهناك حيثما تحسم أحكام تاريخنا الجوهرية، فنأخذها ونتركها، ننكرها ونعيد مساءلتها، هناك يقيم العالم لنفسه عالما. الحجر لا عالم له. وكلك النبات والحيوان لا عالم لهما، فهما ينتميان إلى الزحمة المحتجبة في المحيط، الذى يتعلقان بداخله. ولكن الفلاَّحة لها على العكس من ذلك عالم، لأنها تقيم في منفتح الوجود. والأداة تقدم لهذا العالم من خلال أمانتها ضرورة خاصة وتمنحه قربا خاصا. فعندما ينفتح عالم، تكتسب كل الأشياء لحظتها الزمنية وسرعتها، بعدها وقربها، اتساعها وضيقها. في العالم الموجود يتجمع ذلك الاتساع، الذى تعطي منه رحمة الآلهة الحافظة أو تمنع. حتى قضاء تخلف الإله إنما هو طريقة من الطرق التي يوجد بها العالم عالما لنفسه.

عندما يكون العمل عملا فنيا، ينظم ذلك الاتساع. والتنظيم يعني هنا أولا: إخلاء حر المفتوح وتجهيز هذا الحر في مجموع سماته. هذا الترتيب Ein-richten ينشئ عالمه من التجهيز Er-richten المذكور. والعمل الفني بوصفه عملا

يقيم عالما. العمل يُبقي مفتوح العالم مفتوحا. ولكن إقامة عالم إنما هي صفة جوهرية في وجود العمل الفني المذكور هنا. أما ما تبقى وما ينضاف إلى ذلك فسنحاول بالطريقة نفسها أن نظهره بناء على معرفة مسببات العمل الفني.

إذا ما تم إنتاج عمل فني من مادة العمل هذه أو تلك - من حجر، من خشب، من معدن خام، من لون، من لغة، من نغمة - فإنه يقال عنه أيضا أنه مصنوع من هذه المواد. على أنه كما يتطلب العمل الفني نصبا يراد منه أن يكون تجهيزا مقدسا - ممجدا، لأن جود العمل الفني يتجسد في إقامة عالم، فإن الإنتاج يغدو كذلك ضروريا، لأن وجود العمل الفني نفسه ذو طبيعة إنتاجية. العمل الفني بوصفه عملا فنيا منتوج في جوهره. ولكن ماذا ينتج العمل الفني ؟ لن نعرف ذلك إلا بعد أن نتتبع مسببات ما يعرف عادة بإنتاج الأعمال الفنية.

ينتمي إلى كينونة العمل إقامة عالم. فأي جوهر، في مجال النظر إلى هذا التحديد، يوجد في العمل الفني مما نسميه في حالة أخرى مادة العمل؟ إن الأداة تستخدم، لأنها تحدَّد عن طريق المنفعة وإمكانية الاستعمال، تلك المادة، التي ينشأ عنها. فالحجر يستعمل في إنتاج الأداة، البلطة مثلا، ويستهلك. يختفي في الخدمة. وتكون المادة أحسن وأنسب كلما ذابت في وجود الأداة من غير مقاومة. ولكن تمثال المعبد

لا يترك المادة تختفي وهو يقيم عالما، Das Tempel-Werk وإنما يظهرها قبل كل شيء في منفتح عالم العمل الفني: الصخر يتمكن من الحمل والسكون، ولا يصبح صخرا إلا على هذا النحو. فتتمكن المعادن من البريق واللمعان، والألوان من الإضاءة، والطين من الرنين، والكلمة من القول.كل هذا يظهر عندما يعود العمل الفني إلى كتلة الحجر وثقله، وتعود المتانة والليونة إلى الخشب، والصلابة والبريق إلى المعدن الخام، والوميض والعتمة إلى اللون، والنغمة إلى الطين وقوة التسمية إلى الكلمة.

إن المكان، الذى يعود إليه العمل الفني وما ينتج عن هذه العودة Sich-Zurueckstellen إلى المكان، نطلق عليه اسم الأرض Erde. إنها البارز - المُخفي -Bergende das Hervorkommend. الأرض هي ما لا يعرف الجهد ولا العناء ولا الإرغام على فعل شيء ما. فالإنسان التاريخي يبني فوقها وفيها سكناه في العالم. العمل الفني يقيم العالم وهو ينتج الأرض eine Welt aufstellt, stellt es die Erde her. Indem das Werk ويجب هنا أن نفكر فيما يعنيه الإنتاج تماما. فالعمل الفني يدفع ويحفظ الأرض نفسها في منفتح عالم. العمل الفني يجعل الأرض تكون أرضا Erde sein .Das Werk laesst die Erde eine

ولكن لماذا يجب أن يتم إنتاج الأرض هذا بطريقة، تجعل العمل الفني يعود إليها؟ وما هي الأرض، التي تصل إلى الكشف بهذه الطريقة؟ الحجر يجثم ويعلن ثقله، ولكن هذا الثقل، وهو يجابهنا، يمتنع في الوقت نفسه عن أي دخول إليه. وإذا ما نحن حاولنا شيئا من هذا النوع، وهو أن نكسر الصخرة، فإنها لا تظهر لنا عندئذ في قِطَعها داخلا Inneres ومنفتحا Geoeffnetes. لقد انسحب الحجر من جديد إلى رطوبة الحمل نفسها وعاد إلى كتل قِطَعه. ولنحاول إدراك ذلك بطريق آخر، فنضع الحجر فوق الميزان، ولا ننقل الثقل إلا إلى حساب يتم في وزن. ويظل هذا التحديد للحجر، الذى قد يكون دقيقا جدا، عددا، ولكن الثقل انسحب عنا. اللون يلمع ولا يريد غير اللمعان. فهو تختفي إذا ما نحن قسمناها بمقياس رشيد إلى أرقام من الذبذبات. إنها لا تظهر نفسها إلا حين تظل في الخفاء ومن غير توضيح. فالأرض تدع كل دخول إليها يتكسر فيها هي ذاتها. إنها تجعل كل إلحاح حسابي يتحول إلى دمار، ولئن كان هذا يحمل أمامه مظهر سيطرة أو تقدم في صورة من التجسيد التقني والعلمي للطبيعة، فإن هذا الحكم يبقى مع ذلك دليلا على غياب الإرادة. الأرض لا تظهر بصفتها هي نفسها مضاءة بوضوح إلا في مجال تصان فيه وتتم المحافظة عليها بوصفها غير مدركة جوهريا، فتتراجع

أمام كل إدراك بمعنى أنها تظل مغلقة أبدا. إن أشياء الأرض كلها، وهي نفسها في كليتها، تنساب في تناسق متغير، ولكن هذا الانسياب ليس محوا. فهنا ينساب النهر الساكن عند حدوده، التي تحدد كل حاضر في وجوده. وهكذا فكل شيء من الأشياء المنغلقة ينطوي كذلك على عدم - معرفة - الذات sich-nicht-Kennen. الأرض هي المنغلقة ذاتيا من حيث جوهرها. وإنتاج الأرض يعني: حملها إلى المفتوح بوصفها ما هو منغلق على ذاته.

هذا الإنتاج للأرض هذا ينجزه العمل، عندما يعود هو نفسه إلى الأرض. على أن انغلاق الأرض ليس بقاء معلقا جامدا ذا شكل واحد، وإنما هي تتحول إلى امتلاء لا ينضب معينه من الطرق والأشكال البسيطة. صحيح أن النحات يستعمل الحجر ويتعامل معه كما يتعامل البناء معه على طريقته الخاصة، ولكنه لا يستهلك الحجر. ولا اعتبار لذلك على نحو ما إلا هناك حيث يفشل العمل الفني بطريقة معينة. صحيح أن الرسام يستعمل أيضا مادة اللون، ولكنه يستعملها بحيث لا تستهلك، وإنما تصبح لامعة. وصحيح أيضا أن الشاعر يستعمل الكلمة، ولكن ليس على الوجه، الذى يجب على المتكلمين والكتبة أن يستعملوها به عادة، وإنما يستعملها بحيث تصبح الكلمة بعدئذ كلمة بحق وتبقى كذلك.

ليس هناك في أي مكان شيء من مادة العمل. ومن المشكوك فيه أن نصل، عند تحديد جوهر الشيء المنتوج، إلى جوهره الأداتي عن طريقة تسمية ما تم تركيبه منه بأنه مادة .

إقامة عالم وإنتاج الأرض سمتان جوهريتان في كينونة العمل. لكنهما تجتمعان في وحدة وجود العمل الفني. ونحن نبحث عن هذه الوحدة، عندما نفكر في قيام العمل في ذاته Insichstehen ونحاول أن نعبر عن ذلك السكون الواحد لاطمئنان المنغلق على ذاته Aufsichberuhen.

كنا قد حددنا، من خلال السمتين المذكورتين، إن كان هناك من سبب مقنع، حدوث ما وقع في العمل الفني، ولم نحدد السكون بأي شكل من الأشكال. وما هو السكون إن لم يكن عكس الحركة؟ لا ريب أنه ليس نقيضا يبعد الحركة عن ذاته، بل هو يستوعبها في ذاته. لا يقدر على السكون إلا المتحرك، وطريقة سكونه تتم حسب طبيعة الحركة. ففي الحركة بوصفها مجرد تغيير مكان الجسم يكون السكون طبعا حدا للحركة. عندما يستوعب السكون الحركة، يكون هناك سكون، يكون هناك تراكم داخلي للحركة، أي أعلى درجات الحركية، شريطة أن تتطلب طبيعة الحركة هذا النوع من السكون. ومع ذلك فسكون العمل الفني المطمئن في ذاته

هو من هذا النوع. ولذلك فنحن نقترب من هذا السكون، عندما نستطيع أن ندرك حركية الحدث في كينونة العمل الفني بصورة موحدة. ونسأل: أية علاقة يظهرها لنا بناء عالم وإنتاج أرض في العمل نفسه؟

إن العالم هو انفتاح العلنية sich oeffnende Offenheit أمام خطوط الخيارات الجوهرية البسيطة الرحبة في مصير شعب تاريخي. والأرض هي ظهور المنغلق الدائم والمُخفي على هذه الصورة دون إرغام على شيء. الأرض والعالم مختلفان بعضهما عن بعض من حيث الجوهر، ولكنهما لم ينفصلا أبدا. العالم يقوم على الأرض، والأرض تبرز عبر العالم. على أن العلاقة بين العالم الأرض لا تتضاءل أبدا في وحدة فاغرة قبالة النقائض، التي لا اهتمام لها فيما بينها. العالم يطمح في سكونه فوق الأرض إلى العلو عليها، وهو لا يحتمل بصفته انفتاح als das Sich oeffnende ما هو مغلق. لكن الأرض بصفتها المُخفية تميل إلى أن تضم العالم في ذاتها وتحتفظ به في داخلها.

التضاد بين العالم والأرض نزاع. من السهل جدا أن نزوّر جوهر هذا النزاع عندما نلقي بجوهره في الشقاق والمشاجرة ولا نعرفه بناء على ذلك إلا بوصفه إزعاجا وتدميرا. ولكن المتخاصمين في جوهر النزاع يميلان، الواحد

مثل الآخر، إلى إثبات ذاتهما Selbstbehauptung . على أن إثبات الذات لا يعني ملازمة وضع ما بنوع من التشنج، وإنما يعني الاستسلام إلى الأصل المخفي للوجود الخاص. في النزاع يحمل الواحد الآخر خارج ذاته، فيشتد النزاع بشكل مطرد ويصبح أكثر خصوصية من حيث هو موجود. كلما تجاوز النزاع حدوده بصورة مستقلة، اشتد عناد المتخاصمين وترك أحدهما الآخر في حميمية انتمائهما الذاتي البسيط. لا تستطيع الأرض قياس ما انفتح العالم، إذا كان لها بوصفها أرضا أن تظهر في زحمة انغلاقها المحررة، ولا يستطيع العالم بدوره أن يحلق بعيدا عن الأرض إذا كان له، بوصفه امتدادا مسيطرا ومسلكا لكل المصائر الجوهرية، أن يقوم على أساس قطعي.

عندما يقيم العمل الفني عالما وتنتج الأرض، فإن في ذلك تحريضا على النزاع. ولكن ذلك لا يحدث، لأن العمل الفني يحول النزاع إلى خيط من التوافق ويزيل النزاع في آن واحد، وإنما ليبقى النزاع نزاعا. العمل يحقق هذا النزاع وهو يقيم العالم وينتج الأرض. ويرتكز وجود العمل الفني على فاعلية النزاع بين العالم والأرض. ولما كان النزاع يصل في بسيط الفاعلية إلى أسمى يمكنه أن يصل إليه، فإن وحدة العمل الفني تتم لذلك في قيام النزاع. فقيام النزاع هو جمع حركية

العمل الفني المفرطُ دوما. ولذلك يجد سكون العمل القائم في ذاته جوهرَه في فاعلية النزاع.

ويمكننا أن نرى من سكون العمل هذا وحده ما ذا يعمل عمله في العمل الفني. لقد بقي حتى الآن مجرد زعم مسبق بأن الحقيقة وضعت في العمل الفني لتعمل عملها فيه. فإلى أي مدى يحدث ذلك في كينونة العمل الفني، ونعني الآن، إلى أي مدى تحدث الحقيقة في قيام النزاع بين العالم والأرض؟ ما الحقيقة؟

إن التهاون، الذى نمارسه عند استعمال هذه الكلمة الأساسية، ليظهر لنا كم هو قليل وبليد ما نعرفه عن جوهر الحقيقة. عندما نستعمل كلمة الحقيقة، فإننا نعني بها هذه الحقيقة أو تلك. وهذا يعني أن هناك شيئا حقيقيا Wahres etwas. ومثل هذا يمكن أن يكون معرفة ما، تعبر عن نفسها في جملة واحدة. ولكننا لا نصف الجملة وحدها بأنها حقيقية، وإنما نصف شيئا أيضا، نصف الذهب الخالص لنفرق بينه وبين الذهب الزائف. ماذا يعني هنا الحديث عن الواقعية؟ الوجود في الحقيقة يعتبر بالنسبة إلينا شيئا من هذا النوع. فالواقعي هو ما يطابق الواقع، والواقع في الحقيقة هو الموجود. وها هي الدائرة تنغلق ثانية.

ماذا يعني قولنا "في الحقيقة"؟ إن الحقيقة هي جوهر

الحقيقي. فيم نفكر يا ترى عندما نقول الجوهر؟ إن ما نعتبره عادة شيئًا من هذا القبيمل، هو ذلك المشترك، الذى يتوافق مع كل ما هو حقيقي. والجوهر يعبر عن نفسه في مفهوم النوع والمفهوم العام ممثلا للواحد، الذى يتطابق سويا مع الكثير. وهذا الجوهر المتطابق (Wesenheit gleich-giltige بمعنى الجوهر essentia) إنما هو الجوهر غير الجوهري. فأين يكمن الجوهري لشيء ما؟ أكبر الظن أنه يكمن في كينونة الموجود في الحقيقة. الجوهر الحقيقي لشيء من الأشياء يتحدد من وجوده الحقيقي، من حقيقة كل موجود فعلي. على أننا لا نبحث الآن عن حقيقة الجوهر، بل نبحث عن جوهر الحقيقة. وهنا تبدو شبكة غريبة. فهل هي مجرد غرابة أم أنها حقا مجرد مراوغة فارغة في لعب مفهومي أو هي - مهواة؟

الحقيقة تعني جوهر ما هو حقيقي. ونحن نفكر فيها بناء على تذكرنا للكلمة اليونانية Αλήθεια تعني كشف (عدم خفاء Unverborgenheit) الموجود. ولكن هل هذا هو تحديد جوهر الحقيقة؟ ألسنا ندعي أن مجرد تغيير كلمة الاستعمال - الكشف بدل الحقيقة - هو وصف للشيء؟ حقا إن الأمر ليبقى عند مجرد تبديل الأسماء، طالما لم نعرف ماذا يجب أن يكون قد حدث حتى نكون مجبورين على التعبير عن جوهر الحقيقة من خلال كلمة الكشف؟

هل هناك من ضرورة لتجديد الفلسفة اليونانية من أجل ذلك؟ كلا. فهذا التجديد، حتى ولو كان هذا المستحيل ممكنا، لن يفيدنا في شيء. ذلك أن تاريخ الفلسفة اليونانية الخفي يكمن منذ بدايتها في أن عليها ألا تبقى متمسكة بجوهر الحقيقة الذى يومض في كلمة "أليثايا" وأن تنقل علمها وقولها من جوهر الحقيقة شيئا فشيئا إلى تأويل جوهر مشتق يتصل بالحقيقة. إن جوهر الحقيقة بوصفه "أليثايا" لم يتم التفكير فيه في الفكر اليوناني وخصوصا في الفلسفة المتأخرة. فالكشف بالنسبة إلى التفكير هو أخفى الخفاء في الوجود الآني اليوناني، ولكنه في الوقت نفسه هو المحدد لوجود كل موجود.

ومع ذلك لماذا لا ننتهي بذلك عند جوهر الحقيقة، الذى أصبح معروفا لدينا منذ قرون؟ الحقيقة تعني اليوم ومنذ زمن طويل تطابق المعرفة مع الشيء. ولكن لكي تستطيع المعرفة والجملة، التي تشكل المعرفة وتصوغها، أن تتناسبا مع الشيء حتى ينم الشيء نفسه عن ارتباطه بالجملة، يجب أن يتم ظهور الشيء نفسه بوصفه شيئا. وكيف يظهر نفسه إذا كان هو نفسه لم يخرج من الخفاء، إذا لم يقف هو نفسه في الكشف؟ فالجملة تكون حقيقية عندما تتجه إلى الكشف، أي إلى الحقيقة. حقيقة الجملة هي دائما ودائما هذا الصدق

وحده. إن مفاهيم الحقيقة النقدية، التي تصدر منذ ديكارت عن الحقيقة بوصفها يقينا، إنما هي مجرد تحويرات طرأت على تحديد الحقيقة بوصفها صدقا. جوهر الحقيقة المعروف لدينا، وهو صدق التصور، يقوم ويسقط مع الصدق بوصفه كشف الموجود.

إذا ما نحن لم ندرك الحقيقة هنا أو في مكان آخر بوصفها كشفا، فإننا لن نلجأ فقط إلى ترجمة حرفية لكلمة يونانية. نحن نفكر في ما يقوم عليه أساس جوهر الحقيقة المعتاد عندنا، ويعتبر مستهلكا بسبب ذلك، في معنى الصدق باعتباره أمرا لم تتم تجربته ولم يتم التفكير فيه. إننا نعترف أحيانا بأن علينا طبعا، لكي نعطي الصدق (الحقيقة) تعبيرا ونفهمه، أن نعود إلى شيء كان قد تجلى لنا بصورة مسبقة. وهذا الشرط لا يمكن تجنبه في واقع الأمر. ما دمنا نتكلم هكذا ونعني ما نعنيه، فإننا لا نفهم الحقيقة دائما إلا بوصفها صدقا، يحتاج حقا إلى شرط- ولا أحد يعلم كيف ولماذا - نضعه نحن أنفسنا على هذا النحو.

لكننا لسنا نحن الذين نشترط كشف الموجود، وإنما كشف الموجود (الوجود) هو الذى يضعنا في جوهر من هذا النوع بحيث إننا في تصورنا نظل دائما نوضع في الكشف ونقتفي أثره. ولا ينبغي لهذا الذى تتجه إليه المعرفة أن يبقى مكشوفا

وحده فقط، بل ينبغي أن يبقى مكشوفا أيضا الميدان، الذى يتحرك فيه هذه "الاتجاه إلى شيء nach etwas sichrichten" بأكمله، وللذى تظهر من أجله مطابقة الجملة للشيء، أن يتم بصفته الكلية فيما هو مكشوف. لن نكون بجميع تصوراتنا الصحيحة شيئا، وما كنا لنستطيع أن نفترض أيضا أن هناك شيئا واضحا نستطيع الاتجاه إليه، وذلك فيما يبدو إذا لم يكن كشف الموجود قد وضعنا مسبقا في المكان المضاء، الذى يقوم كل موجود بالنسبة إلينا في داخله وينسحب منه.

ولكن كيف يحدث ذلك لك؟ كيف تحدث الحقيقة بوصفها هذا الكشف؟ لكن قبل ذلك يجب علينا أن نبين ما هو هذا الكشف نفسه.

الأشياء والناس والهدايا والضحايا موجودة، والحيوانات والنباتات موجودة، والأداة والعمل الفني موجودان. فالموجود يقف في الوجود. وهناك قضاء مستتر يوقع خطاه عبر الوجود بين ما هو إلهي وما هو مناقض له . فهناك في الموجود الكثير مما لا يستطيع الإنسان السيطرة عليه. ومن ثم لا يعرف منه إلا القليل. وحتى هذا المعروف يبقى تقريبيا، وتقويمه لا يتم على وجه اليقين. والموجود، رغم أنه قد يبدو لنا بشكل في منتهى السهولة، ليس من مصنوعاتنا أبدا ولا حتى

من تصوراتنا. إذا فكرنا في الكل في واحد، فإننا ندرك، فيما يبدو، كل ما هنالك على الإطلاق، حتى ولو كان إدراكنا بصورة فجة بما فيه الكفاية.

مع ذلك: عندما نتجاوز الموجود، لكن ليس بالابتعاد عنه وإنما بالبقاء أمامه، يحدث زيادة على ذلك شيء آخر. في وسط الموجود بكليته يوجد west موضع مفتوح. بقعة مضاءة (جرداء وسط غابة). وهي، انطلاقا من تفكير الموجود فيها، أكثر وجودا من الموجود. لذلك فهذا الوسط المفتوح، الذى لا يحيط به الموجود، وإنما الوسط المضاء نفسه هو الذى يحيط بكل موجود كالعدم، الذى لا نكاد نعرفه.

لا يمكن أن يكون الموجود بصفته موجودا، إلا إذا هو قام داخل وخارج ضوء هذه البقعة المضاءة. هذه البقعة المضاءة وحدها تهبنا وتضمن لنا معبرا إلى الموجود، الذى لسنا نحن أنفسنا إياه، ومدخلا إلى الموجود، الذى هو نحن أنفسنا. فالموجود بفضل هذه البقعة المضاءة ليس مستورا نوعا ما وعلى نحو متغير. على أن الموجود لا يكون متخفيا إلا في مجال البقعة المضاءة. فكل موجود يلاقي ويكون مع غيره في اللقاء، يحتوي ضمنيا على هذا المفارقة الغريبة للموجود، إذ يظل في الوقت نفسه على خفائه دوما. البقعة المضاءة، التي يقف فيها الموجود، هي في ذاتها إخفاء في آن واحد، لكن

الإخفاء يسيطر على وسط الموجود بطريقة مزدوجة.

الموجود يتمنع علينا، باستثناء ذلك القليل، الذى يبدو وكأنه الأولى بأن نعثر عليه، وذلك عندما لا نستطيع بعد أن نقول عن الموجود إلا أنه موجود. الإخفاء بوصفه امتناعا ليس هو في كل مرة حد المعرفة، وإنما هو بداية إضاءة البقعة المضاءة. لكن الإخفاء هو في الوقت نفسه، وإن كان على نحو آخر طبعا، يوجد داخل هذه البقعة المضاءة. الموجود يدلف أمام الموجود، فيحجب الواحد الآخر، ويعتم ذاك هذا، ويحجب القليل الكثير، وينكر المفرد كل شيء. والإخفاء هنا ليس هو ذلك الامتناع البسيط، وإنما هو الموجود يظهر لنا حقا، لكنه يتخذ شكلا آخر غير الشكل الذى هو عليه.

هذا الإخفاء Verbergen تنكُّر Verstellen. فلو لم ينكر الموجودُ الموجودَ، فإننا ما كنا عندئذ لنسهو عن الموجود ونخطئ فيه، وما كنا لنضيع الطريق ونذنب ونغامر كلية أبدا. أما أن الموجود قد يكون خادعا، بوصفه مظهرا، فذلك هو شرط إمكانية انخداعنا، وليس العكس.

الإخفاء Verbergunng يمكن أن يكون امتناعا Versagen أو مجرد تنكر. فنحن لا نملك أبدا اليقين على صحة هذا أو ذاك. فالإخفاء يخفي نفسه ويتنكر هو ذاته. هذا يعني: المكان المفتوح وسط الموجود، البقعة المضاءة، لا يكون أبدا

مسرحا جامدا منسدل الستار، يلعب فوقه الموجود لعبه. وإنما تحدث البقعة الضوئية بوصفها هذا الإخفاء المزدوج. كشف الموجود لا يكون أبدا حالة موجودة مسبقا، بل تكون حدثا. الكشف (الحقيقة) ليس صفة للأشياء في معنى الموجود ولا هي صفة للجمل بهذه الصفة.

في دائرة الموجود الموالية نحس أننا في وطننا. فالموجود أليف، مأمون، يمكن الاعتماد عليه. عبر البقعة المضاءة ينسحب خفاء دائم في الشكل المزدوج للفشل والتنكر. والمأمون ليس في أساسه مأمونا. فهو غير - مأمون. وجوهر الحقيقة، أي جوهر الكشف، يسيطر عليه الرفض. ولكن هذا الرفض ليس نقصا ولا عيبا، كما لو أن الحقيقة كانت كشفا محضا، يتخلص من كل ما هو متخف. فلو أنها استطاعت ذلك، فإنها ما كانت لتكون هي نفسها. فهذا الرفض ينتمي إلى جوهر الحقيقة بوصفها كشفا على نحو من الإخفاء المزدوج. الحقيقة في جوهرها لا - حقيقة. فلنقل هذا هكذا لنظهر، وقد يتم ذلك بنوع من الحدة الغريبة، أن الرفض على طريقة الإخفاء ينتمي إلى الكشف بوصفه بقعة مضاءة. على أن جملة: جوهر الحقيقة هو اللا - حقيقة لا ينبغي أن تعنى أن الحقيقة في واقع الأمر زيف. ولا تعني الجملة كذلك أن الحقيقة ليست أبدا هي نفسها، وإنما هي دائما كذلك، في تصورنا لها جدليا، لها ما

يناقضها أيضا.

تنكشف الحقيقة هي نفسها، عندما يعين الرفض، بوصفه رفضا لكل بقعة، الأصل الثابت، ولكنه يعين، بوصفه تنكرا لكل بقعة، الوهم الصارم. ينبغي في الرفض المُخفي أن يسمى في جوهر الحقيقة المتناقضة، التي تقوم في جوهر الحقيقة بين البقعة المضاءة والإخفاء. إنه نزاع التضاد الأصلي القائم بينهما. فجوهر الحقيقة في حد ذاته هو النزاع الأصلي، الذى يقع فيه النزاع حول ذلك الوسط المنفتح، ينتصب الموجود في داخله ويعود منه إلى ذاته.

هذا الانفتاح يتم حدوثه وسط الموجود. إنه يظهر سمة جوهرية، سبق أن أسميناها. فالعالم والأرض ينتميان إلى المنفتح. ولكن العالم ليس هو ببساطة المنفتح المطابق للبقعة المضاءة، والأرض ليست المنغلق المطابق للإخفاء. العالم بالأحرى هو البقعة المضاءة لخطوط التوجيهات الجوهرية، التي تنتظم فيها كل الخيارات. على أن كل خيار يتأسس على شيء لم تتم السيطرة عليه، على شيء مخفي، مضلل، وإلا فإنه ما كان ليصير خيارا. الأرض ليست ببساطة هي المنغلق، وإنما هي ما يطلع بوصفه منغلقا على ذاته. العالم والأرض كانا وفقا لجوهرهما منذ القديم متنازعين لهما إمكانية الدخول في النزاع. ومن تم فهما لا يظهران في البقعة

المضاءة وفي حالة الكشف إلا بصفتهما هذه.

الأرض تعلو عبر العالم، والعالم لا يقوم إلا على الأرض عندما تحدث الحقيقة بوصفها النزاع القديم بين البقعة المضاءة وحالة الإخفاء. ولكن كيف تحدث الحقيقة؟ نجيب: تحدث بطرق جوهرية قليلة. من هذه الطرق، التي يتم بها حدوث الحقيقة، طريقة وجود العمل الفني. العلم الفني يدخل، وهو يقيم عالما وينتج أرضا، ذلك النزاع، الذى يتم فيه صراع كشف الموجود، أي الحقيقة، كلية.

في الوقوف الآني للمعبد تحدث الحقيقة. وهذا لا يعني أن هناك شيئا ما يعرض هنا بشكل صحيح ويتم التعبير عنه، وإنما يعني أن الموجود يُحمَل كلية إلى الكشف ويتم حفظه فيه. والحفظ يعني في الأصل الحراسة. فالحقيقة تحدث في لوحة فان غوغ. وهذا لا يعني أن هناك شيئا موجودا يرسم بشكل صحيح، وإنما يعني أن الموجود كلية، العالم والأرض في لعبهما المتناقض، يصلان إلى الكشف عن طريق ظهور أداة الحذاء.

الحقيقة تعمل عملها في العمل الفني، فهي إذن ليست شيئا حقيقيا فقط. فاللوحة، التي تظهر حذاء الفلاح، والقصيدة التي تتحدث عن البئر الرومانية، لا تفصح عن هذا الموجود المفرد من حيث هو فحسب، هذا إن كان لها ما تفصح عنه

إطلاقا، وإنما تترك الكشف يحدث بصفته هذه من خلال علاقته بالموجود كلية. كلما كان ظهور الحذاء أبسط وأكثر جوهرية، وكلما كان ظهور البئر أكثر صفاء وخلوا من الزينة في جوهرهما، كان كل موجود معهما أكثر مباشرة وأكثر استقرارا. على هذه الصورة تتم إ ضاءة الوجود المتخفي. وهذا النوع من الضوء يلحق شعاعه بالعمل الفني. وهذا الضوء، الذى أضيف إلى العمل الفني، هو الجميل. الجمال هو الطريقة التي توجد بها الحقيقة بوصفها كشفا west ist eine Weise, wie Wahrheit als Unverborgenheit . Schoenheit

حقا لقد أصبح الآن جوهر الحقيقة أكثر وضوحا من بعض جوانبه، وتبعا لذلك فإنه من الممكن أن يكون قد اتضح ما الذى يعمل عمله في العمل الفني. على أن كينونة العمل الفني المرئية الآن لا تقول لنا بعد شيئا عن حقيقة العمل الفني الموالية الملحة، عن الشيئي في العمل. حتى إنه ليكاد يبدو لنا أن رغبتنا الوحيدة في إدراك معنى قيام العمل الفني في ذاته، قد جعلتنا نغفل تماما عن حقيقة أن العمل إنما هو دائما عمل فني، أي أنه عمل منتوج Gewirktes. وعندما يميز شيء العمل الفني بوصفه عملا فنيا، فإن ذلك يعتبر بالقياس إلى كون العمل الفني مخلوقا. وإذا كان العمل الفني يخلق والخلق

يحتاج إلى واسطة، يخلق منها وفيها، فإن تلك الشيئية تقبل على العمل الفني أيضا. وهذا أمر لا نزاع فيه. على أن التساؤل يبقى: كيف ينتمي الموجود المخلوق إلى العمل الفني؟ لا يتضح هذا إلا بتوضيح شيء مزدوج:

١ ـ ما ذا يعني هنا الوجود المخلوق والخلق بالنسبة إلى الفرق بين الصناعة والمصنوع؟

٢ ـ ما هو الجوهر الداخلي للعمل الفني نفسه، الذى نستطيع منه فقط أن نقيس إلى أي مدى ينتمي إليه المخلوق وإلى أي حد يحدد هذا المخلوق كون العمل عملا فنيا؟

إننا نفكر هنا في الخلق دائما من حيث علاقته بالعمل الفني. حدوث الحقيقة ينتمي إلى جوهر العمل الفني. ونحن نحدد الخلق بشكل مسبق بناء على علاقته بجوهر الحقيقة باعتبارها كشف الموجود. فانتماء المخلوق إلى العمل الفني لا يمكن أن يوضح إلا من خلال إنارة أصلية لجوهر الحقيقة. ويتكرر السؤال عن الحقيقة وجوهرها.

يجب علينا أن نتساءل مرة أخرى عما إذا كان لا ينبغي لهذه الجملة: الحقيقة تعمل عملها في العمل الفني، أن تبقى مجرد ادعاء.

يجب علينا أولا أن نتساءل بصورة أكثر أهمية: إلى أي حد تكمن في جوهر الحقيقة تلك السمة، التي تماثل سمة العمل

الفني؟ ما طبيعة جوهر الحقيقة بحيث يمكن أن توضع في العمل الفني أو يجب، في ظروف معينة، أن توضع في العمل، حتى توجد بوصفها حقيقة؟ على أننا كنا قد حددنا وضع - الحقيقية - في العمل الفني على أنه جوهر الفن der Kunst als das Wesen . لذلك ففحوى السؤال الأخير هو:

ما هي الحقيقة حتى يمكنها بوصفها فنا أن تحدث أو يجب أن تحدث؟ إلى أي حد يوجد الفن؟

الحقيقة و الفن

أصل العمل الفني والفنان هو الفن. الأصل هو نسب الجوهر Der Ursprung ist die Herkunft des Wesens، الذى يكون فيه وجود الموجود. ما هو الفن؟ إننا نبحث عن جوهره في العمل الفني الحقيقي. لقد تحددت حقيقة العمل الفني على أساس ذلك الذى يعمل عمله في الفن، أي حدوث الحقيقة. ونحن نفكر في هذا الحدوث على أنه وقوع النزاع بين العالم والأرض. وفي حركة هذه النزاع يوجد السكون. وهنا يقوم سكون العمل واطمئنانه في ذاته.

حدوث الحقيقة يعمل عمله في العمل الفني. مع ذلك فإن ما يعمل عمله في العمل الفني إنما يتم في العمل الفني. وبناء على هذا يفترض أن يكون العمل الفني الحقيقي هو الحامل

لذلك الحدوث. وفي الحال يجابهنا السؤال عن ذلك الشيئي في العمل الفني الموجود. وعلى هذا الوجه يتضح في النهاية الأمر الآتي: مهما جهدنا في السؤال عن قيام العمل الفني في ذاته Insichstehen، فإننا نخطئ حقيقته، إذا نحن لم ندرك زيادة على ذلك العمل الفني بوصفه عملا منتوجا فنيا. وأقرب شيء إلينا هو أن نأخذه على هذا الأساس، فنحن ندرك من الكلمة نفسها عمل هذا المنتوج. وعملية العمل des Werkes das Werkhafte تقوم في كونه مخلوقا من قبل الفنان. قد يكون من المثير للعجب أن هذا التحديد الأقرب والموضح لكل شيء لم يذكر إلا في هذه الآونة.

لكن كون العمل الفني مخلوقا لا يدرك فيما يبدو إلا من عملية الخلق. وهكذا يجب علينا أن نخضع لما يجبرنا عليه هذا الأمر، وهو أن نعرف إضافة إلى ذلك كيف نتعرض لنشاط الفنان لكي نعثر على أصل العمل الفني. فمحاولة تحديد كينونة العمل الفني من هذا الأمر نفسه بصورة محضة تظهر لنا أنه لا يمكن تنفيذها.

إذا ما نحن انصرفنا الآن عن العمل الفني وتتبعنا جوهر الخلق، فإننا لا نريد أن يغيب عن أذهاننا ما قلناه عن لوحة الحذاء الفلاحي وعن المعبد اليوناني.

إننا نفكر في الخلق بوصفه إنتاجا، لكن الإنتاج هو أيضا

صناعة الأداة. الحرفة، ولعب اللغة المثير للغرابة، لا يخلق أعماله الفنية، حتى حين نلغي المنتوج اليدوي، كما هو ضروري، أمام بضاعة المصنع. ولكن فيم يتمثل الفرق بين الإنتاج بصفته خلقا وبين الإنتاج عن طريق الصناعة؟ بقدر ما يسهل علينا أن نفرق بناء على الفحوى بين خلق الأعمال الفنية وبين صناعة الأدوات، يصعب علينا أن نتتبع طريقتي الإنتاج وفقا للمميزات الخاصة بكل واحد منهما. وإذا ما نحن أخذنا بما يبدو لنا لأول وهلة، فإننا نجد النشاط نفسه عند الخزاف والنحات، وعند النجار والرسام. إنتاج العمل الفني يتطلب من ذاته العمل اليدوي. وإن الفنانين الكبار ليضعون القدرة اليدوية في أسمى منزلة، فهم يتطلبون أولا الصيانة الدقيقة في الإتقان التام، ويبذلون جهدهم قبل كل شيء من أجل التشكيل الجديد المستمر في الصناعة اليدوية. وقد تمت الإشارة بما فيه الكفاية إلى أن اليونانيين، الذين كانوا يفهمون الأعمال الفنية بعض الفهم، قد استعملوا الكلمة تقني τέχνη نفسها للصناعة والفن وأطلقوا على الصانع والفنان اسم الفنيين τεχνίτησ.

لذلك يبدو أنه من الحكمة أن نقوم بتحديد جوهر الخلق من جانبه الصناعي، ولكن الإشارة إلى الاستعمال اللغوي عند اليونان، الذى يذكر تجاربهم في هذا الأمر، يجب أن يكون

باعثا لنا على تأمل هذه المسألة. ومهما كانت الإشارة إلى أن إطلاق اليونان كلمة τέχνη نفسها على للصناعة والفن مألوفا وواضحا، فإن الأمر يبقى غير مستقيم وسطحيا. ذلك أن τέχνη لا تعني الصناعة ولا الفن ولا تعني كلية الفني بمعناه اليوم، ولا تعني أبدا نوعا من الإنجاز العملي.

كلمة τέχνη إنما هي بالأحرى تسمية طريقة العلم. العلم يعني: الرؤية في أبعد معاني الرؤية، وهذا يعني الوعي بالموجود بوصفه موجودا. وجوهر العلم يقوم بالنسبة إلى اليونان في αληθεια، أي في كشف الموجود. فهي تحمل وتقود كل سلوك إلى الموجود. إن τέχνη بوصفها علما معرفيا يونانيا إنما هي من هذه الناحية إنتاج الموجود، ونقله بوصفه الموجود بهذه الصفة من الخفاء إلى الكشف في مظهره؛ كلمة τέχνη لا تعني أبدا نشاط عمل ما.

لذلك فالفنان ليس فنيا τεχνίτης، لأنه صانع هو الآخر، وإنما لأن صناعة الأعمال الفنية وصناعة الأدوات تحدث في ذلك الإنتاج، الذى يجعل الموجود بادئ ذي بدء يبرز من مظهره إلى وجوده. لكن هذا يحدث وسط الموجود الظاهر من ذاته، من الفيزيقا φύσις. وإطلاق اسم τέχνη على الفن لا يدل على أن فعل الفنان يعرف من الصناعة. إن ما يبدو في خلق العمل بمثابة إنتاج صناعي، إنما هو صناعة من نوع

آخر. فهذا الفعل يحدده جوهر الخلق ويدعمه ويبقى محفوظا فيه.

من أي مدخل إذن، إن لم يكن من مدخل الصانع، ينبغي لنا أن نفكر في جوهر الخلق؟ كيف يتم ذلك إن لم يتم بالنظر إلى ما يجب خلقه، أي إلى العمل الفني؟ ومع أن العمل لا يصبح حقيقة إلا بعد إتمام الخلق ويتعلق به هكذا في حقيقته، فإن جوهر الخلق يحدد من جوهر العمل الفني. ومع آن لوجود المخلوق علاقة بالخلق، فإنه يجب مع ذلك أن تحدد كينونة المخلوق وكذلك الخلق من كينونة العمل الفني. والآن لم يعد هناك ما يثير دهشتنا من أن نكون قد تعرضنا أولا ولفترة طويلة للعمل الفني، فقد كان ذلك من أجل أن نضع في النهاية كينونة المخلوق في مجال نظرنا. إذا كان وجود المخلوق ينتمي جوهريا إلى العمل الفني، كما يبدو أيضا في نبرة كلمة العمل، فإن علينا عندئذ أن نحاول أن نفهم بشكل أهم ما أمكن تحديد وجوده أو كينونته حتى الآن بوصفه عملا فنيا.

بالنظر إلى ما حققناه من التحديد الجوهري للعمل، الذى يتم حدوث الحقيقة فيه، يمكننا أن نصف الخلق بأنه إظهار إلى ما هو ظاهر. صيرورة العمل الفني إلى عمل هو طريقة لصيرورة الحقيقة وحدوثها. ففي جوهرها يكمن كل شيء. ولكن ما هي الحقيقة حتى يجب أن تحدث بالطريقة نفسها كما

هو الأمر في حدوث أي مخلوق؟ إلى أي حد أمدت الحقيقة العمل بسمة من أعماق جوهرها؟ هل يمكن إدراك هذا مما أوضحناه حتى الآن من جوهر الحقيقة؟

الحقيقة هي اللا ـ حقيقة Un-Wahrheit مادام الميدان الأصلي لم يتم الكشف عنه، أي عن الخفاء، الذى تنتمي إليه. فالكشف ـ بوصفه الحقيقة تكمن في الوقت نفسه "اللا ـ حقيقة" لمنع مضاعف. فالحقيقة بصفتها هذه توجد في التضاد بين البقعة المضاءة والإخفاء المضاعف. الحقيقة هي النزاع الأصلي، الذى وقع فيه النزاع في كل مرة على نمط خاص، في المنفتح، الذى ينصب نفسه في داخله كل شيء ويكبح جماح نفسه كل ما يظهر فيه، ويختفي بوصفه موجودا. متى وكيف يقع هذا النزاع ويحدث، فإن الخصمين، البقعة المضاءة والخفاء، ينفصلان بعضهما عن بعض. وهكذا يقع النزاع على منفتح مكان النزاع. انفتاح هذا المنفتح، أي الحقيقة، لا تستطيع، ولا يمكنها أن تكون إلا ما هي عليه، بمعنى هذا\ الانفتاح، كلما وطالما قامت هي نفسها في منفتحها. لذلك لابد أن يكون هناك موجود في كل مفتح، يأخذ فيه الانفتاح موضعه وحضوره واستمراره. وحين يحتل الانفتاح هذا المنفتح، يحتفظ به ويحتمله. لقد استمد الوضع والاحتلال في كل مكان هنا من معنى الكلمة اليونانية φυσισ،

التي تعني الإقامة في الكشف.

بالإشارة إلى إقامة الانفتاح نفسه Sicheinrichten في المنفتح يتعرض تفكيرنا لميدان، لا يمكن توضيحه بعد في هذا المقام. وحسبنا أن نلاحظ هنا أنه إذا كان جوهر كشف الموجود ينتمي بطريقة ما إلى الوجود نفسه (أنظر: الوجود والزمن، الفصل ٤٤)، فإن هذا يجعل، انطلاقا من جوهره، مجال الانفتاح (بقعة هنا المضاءة die Lichtung des Da) يدخله بصفته هذه، بحيث يظهر فيه كل موجود على طريقته.

الحقيقة لا تحدث إلا على الصورة الموالية، وهي أنها تقيم نفسها في النزاع المنفتح والمجال، اللذين نشآ بواسطتها. ولما كانت الحقيقة هي التناقض بين البقعة المضاءة والخفاء، فإن ما سميناه هنا بالإقامة Einrichtung ينتمي إليها. لكن الحقيقة في ذاتها ليست موجودة من قبل في مكان ما في النجوم حتى تأوي في وقت متأخر إلى أي مكان في الموجود. فهذا غير ممكن، لأن انفتاح الموجود هو الذى ينتج عنه إمكانية وجود مكان ما وموضع يمتلئ بحاضر موجود. الفجوة المضاءة لانفتاح والإقامة في المنفتح ينتميان بعضهما إلى بعض، فهما جوهر واحد لحدوث الحقيقة، ويعد هذا تاريخيا بطرق متنوعة.

هناك طريقة مهمة عن كيفية إقامة الحقيقة لنفسها في

الموجود، الذى فتحته بنفسها، وهي كيف تقيم الحقيقة - نفسها - في - العمل الفني. وهناك طريقة أخرى عن كيفية وجود الحقيقة، وهي الفعل المؤسس للدولة. هناك أيضا طريقة أخرى عن كيفية إشعاع الحقيقة، وهي القرب من الشيء الذى ليس هو الموجود على الإطلاق، وإنما هو أكثر المجودات وجودا. هناك كذلك طريقة أخرى عن كيفية نشوء الحقيقة من ذاتها، هي التضحية الجوهرية. هناك أيضا طريقة أخرى عن الكيفية التي تصبح بها الحقيقة حقيقة، وهي تساؤل المفكر، الذى يذكر هذا بوصفه تفكير الوجود في جدارة طرح السؤال. ولكن العلم ليس حدوث الحقيقة الأصلي، وإنما هو في كل مرة اتساع مجال الحقيقة المنفتح من قبل عن طريق إدراك ما يبدو في محيطه حقيقيا والبرهنة عليه من حيث الاحتمال والضرورة الصحيحة. عندما يتجاوز العلم ما هو صحيح ليصل إلى حقيقة بمعنى أن يصل إلى الكشف الجوهري عن الموجود بصفته هذه، فهو عندئذ فلسفة.

إن إقامة الحقيقة نفسها في الموجود ينتمي إلى جوهر الحقيقة، فهي لا تصبح حقيقة إلا على هذه الصورة، لذلك يكمن في جوهر الحقيقة حركة الاتجاه إلى العمل بوصفها إمكانية متميزة للحقيقة حتى تكون هي نفسها موجودة وسط

الموجود.

إقامة الحقيقة لنفسها في العمل هو إنتاج موجود من هذا النوع،لم يكن من قبل ولن يكون له بَعد أبدا. الإنتاج يضع هذا الموجود في المنفتح يجعل ما يجب إحضاره هو الذى يضيء انفتاح المنفتح، الذى يظهر إليه. فحيثما يظهر الإنتاج انفتاح الموجود ذاته، وهو الحقيقة، يكون المنتج عملا فنيا. فالإنتاج من هذا النوع إنما هو الخلق. وهو بالأحرى، بوصفه إحضارا، استلام وأخذ داخل علاقته بالكشف. فأين يكمن وفقا لذلك وجود المخلوق؟ فلنوضح ذلك من خلال تحديدين جوهريين.

الحقيقة تقيم نفسها في العمل. والحقيقة لا توجد إلا بوصفها صراعا بين البقعة المضيئة والخفاء في التناقض بين العالم والأرض. الحقيقة تريد بوصفها هذا النزاع بين العالم والأرض أن تقيم نفسها في العمل. ولا ينبغي أن ينزع النزاع من موجود يجب إنتاجه، ولا مجرد أن يوضع في مكان، وإنما يفتح من هذا. يجب أن يحتوي هذا الموجود في ذاته على الخصائص الجوهرية للصراع. في هذا النزاع يقوم نزاع وحدة العالم والأرض. عندما ينفتح عالم، يقدم النصر والهزيمة، النعمة والنقمة، والسيادة والعبودية لإنسانية تاريخية قصد اتخاذ القرار. والعالم الطالع يظهر ما لم يتخذ

بشأنه قرار والمفرط ويفتح بذلك الضرورة الخفية للقياس واتخاذ القرار بشكل حاسم.

على أنه ما أن ينفتح العالم حتى تبرز الأرض، وتظهر نفسها بوصفها حاملة لكل شيء، وبوصفها ما يختفي في قانونه وينغلق على نفسه باستمرار. العالم يتطلب منها قرارها وقياسها ويترك الموجود يصل إلى منفتح خطوطها. الأرض تطمح، وهي حاملة بارزة، إلى أن تتمسك بإخفائها وتأتمن قانونها على كل شيء. والنزاع ليس شرخا مثل فتح أية بقعة محضة، وإنما النزاع ألفة انتماء متبادل بين المتنازعين عليها. هذا الشرخ ينتزع المتناقضين من الأساس الواحد في أصل وحدتهما. إنه شرخ مجمل، شرخ عمودي يرسم السمات الأساسية لبروز بقعة الموجود المضاءة. هذا الشرخ لا يصدع جمع المتناقضين، بل يقود تناقض القياس والحد إلى وحدة المحيط الواحد.

الحقيقة لا تقيم نفسها بوصفها موجودا من الواجب إنتاجه إلا على هذا النحو، وهو أن النزاع انفتاح في هذا الموجود، بمعنى حمل هذا الشيء نفسه إلى الشرخ. الشرخ هو العلاقة الموحدة بين الشرخ والعمودي والقطع والمعلم. الحقيقة تقيم نفسها في الموجود بحث إن هذا الموجود نفسه يحتل منفتح الحقيقة. لكن هذا الاحتلال لا يحدث إلا هكذا، وهو أن ما يجب

إنجازه، أي الشرخ، يؤتمن عليه المغلق، الذى يسمو في المنفتح. وعلى الشرخ أن يعود إلى ثقل الحجر الجارّ، وإلى صلابة الخشب الصامتة، إلى لهب الألوان الأسود. وفي الوقت الذى تستعيد فيه الأرض الشرخ إلى ذاتها، ينتج الشرخ في المنفتح ويتم وضعه، أي ينصب، في هذا الذى يعلو في المنفتح بوصفه منغلقا على نفسه وحافظا.

إن النزاع الذى حمل إلى الشرخ وأعيد هكذا إلى الأرض وثبت فيها على أساس ذلك هو الشكل Gestalt. كون العمل مخلوقا يعني: وجود الحقيقة مثبتة في الشكل. هي البنية، التي يخضع لها الشرخ. والشرخ الخاضع هو شرخ طلوع الحقيقة. وما يسمى هنا الشكل يتم التفكير فيه دائما انطلاقا من ذلك الوضع Stellen والهيكل Ge-stell، الذى يوجد العمل على شاكلته، مادام يظهر ويقيم نفسه.

في خلق العمل يجب أن يعاد النزاع بوصفه شرخا إلى الأرض، والأرض نفسها يجب أن تظهر على أنها المنغلقة في ذاتها وأن يكون هناك استعمال لها. ولكن هذا الاستعمال لا يستهلك ولا يسيء استعمال الأرض بوصفها مادة، وإنما هو يحررها لنفسها أولا. إن استعمال الأرض هو العمل بها، الذى يبدو حقا شبيها بالاستعمال الصناعي للمادة، وهنا يكمن ما يظهر من أن خلق العمل يعد أيضا نشاطا صناعيا. ولكن هذا

لن يكون أبدا. على أنه يبقى هناك دائما استعمال للأرض لإثبات الحقيقة في الشكل. وعلى العكس من ذلك لا يتم إنتاج الأداة أبدا بتأثير حدوث الحقيقة بصورة مباشرة. إنتاج الأداة معناه وجود شيء تم تشكيله وذلك قصد إعداده للاستعمال. وجود الأداة جاهزة معناه أنها أطلق سراحها لتتجاوز نفسها بالظهور في الاستعمال.

لكن خلق العمل الفني لا يتم على هذه الصورة. سيغدو هذا واضحا من العلامة الثانية، التي نقدمها هنا.

إنتاج الأداة وخلق العمل يتفقان معا على أنهما يكونان وجودا منتوجا. على أن خلق العمل الفني يتميز عن كل منتوج آخر بشيء خاص فيه، وهو أنه يخلق داخل ما تم خلقه. ولكن ألا ينطبق هذا بشكل ما على كل مخلوق وكل منجز ؟ فكل منجز، إن تم ذلك في وقت ما، يتضمن معطى وجود الإنتاج. هذا أمر أكيد ولكن كينونة الموجود في العمل الفني قد أدخلت بالذات في ما تم خلقه، بحيث تظهر بذاتها مما أنجز على هذا الوجه بوضوح. إذا ما كان الأمر هكذا، فإننا نستطيع حتما أن ندرك ما تم خلقه من العمل الفني ذاته.

ظهور كينونة الخلق في العمل الفني لا يعني أنه ينبغي أن يلاحظ فيه صدوره عن فنان كبير. لا ينبغي أن يدل المخلوق على أنه من إنجاز خبير يسمح إنجازه بدخول مجال الشهرة

العامة. ما ينبغي أن يعرف ليس فلانا الذى أنجز fecit، وإنما يعرف البسيط الذى أُنجز factum est في منفتح العمل الفني، وهذا يعني أن بروز الموجود قد حدث هنا ولم يحدث إلا بوصفه هذا الحدث. ويعني أن عملا من هذا النوع قد وجد ولم يعد بالأحرى عدما. والدفعة الناتجة عن وجود العمل الفني بصفته هذا العمل وعدم توقف هذه الدفعة الضئيلة تشكل استمرار استراحة العمل في ذاته. هناك حيث يظل الفنان والعملية وأوضاع نشأة العمل مجهولة، تبرز من العمل هذه الدفعة، تبرز هذه الـ"أن" التوكيدية لكينونة ما تم خلقه على أوضح ما يكون.

صحيح أن "أنَّ" التوكيدية تنتمي إلى كل أداة جاهزة وفي متناول اليد، وهي "أنَّها تكون" مصنوعة، ولكن "أنَّ" هذه لا تظهر من الأداة، إذ هي تحتفي في أداء الخدمة. كلما كانت الأداة أكثر طواعية في اليد، بقيت غير لافتة للانتباه، فالمطرقة مثلا تظل مطرقة، وتفردت الأداة وحدها في كينونة وجودها أداة. يمكننا على الإطلاق أن نلاحظ في كل موجود أنه هو، ولكن هذا لن يكون سوى مجرد ملاحظة، إذ ينسى بعد ذلك بسرعة ويبقى منسيا على طريقة نسيان ما هو اعتيادي. ولكن هل هناك ما هو أكثر اعتيادية من هذا، من وجود موجود من هذا النوع؟ ولكن الموجود في العمل الفني بصفته هذه، وإنما

هو غير الاعتيادي. إن الحدث المتصل بوجود المخلوق لا يهتز في العمل ببساطة، ولكن الحدث الحقيقي، الذى هو وجود هذا العمل بصفته عملا فنيا، يلقي بالعمل أمامه فيظل دائما ملقى حوله. وكلما انفتح العمل بشكل أكثر أهمية، أصبحت فرديته أكثر ألقا بوصفه ذلك الذى أصبح موجودا، بل إنه لم يعد بالأحرى عدما. كلما كانت هذه الدفعة نحو المنفتح بشكل أكثر جوهرية، أصبح العمل أكثر غرابة ووحدة. في إنتاج العمل الفني يكمن قربانٌ "أنه موجود des Darbringen "dass es sei".

ينبغي أن يقربنا السؤال عن وجود العمل من عملية العمل وبذلك يقربنا من واقعيته. ويتضح وجود العمل المخلوق على أنه ثبوت وجود تسرب منه النزاع عبر الشرخ إلى الشكل القائم. هذا مع أن الخلق نفسه قد تم بالذات داخل ذلك وقام بمثابة دفعة صدرت عن "أنَّ" نحو المنفتح. ومع ذلك فإن الواقعية لا تنضب أيضا في وجود الخلق. لكن النظر إلى جوهر الخلق يجعلنا في وضع نتقدم فيه خطوة أخرى نحو ما كان يسعى إلى الوصول إليه كل ما قيل حتى الآن.

كلما كان العمل أكثر انفرادا، مصبوبا في الشكل بصورة ثابتة، وقائما في ذاته، وكلما بدا وكأنه يحل كل علاقاته بالإنسان بصورة أكثر نقاء، كانت الدفعة، وهي كينونة وجود

العمل بهذه الصفة، نحو المفتوح أبسط، وكان ما لا يدرك قد دفع إلى أعلى بصورة أكثر أهمية وتم قلب ما يمكن إدراكه، وكان قد بدا هو الظاهر حتى الآن. على أن هذه الدفعة المتنوعة ليست شيئا عنيفا. لأنه كلما انسحب العمل نفسه إلى منفتح العلنية، التي فتحها هو ذاته، يحركنا بشكل أسهل في اتجاه هذا العلنية وأخرجنا في الوقت نفسه من المعتاد. ومتابعة هذه الحركة تعني: تبديل العلاقات المعتادة مع الأرض والعالم وضبط النفس من الآن فصاعدا حيال كل ما هو عادي من العمل والتقدير والمعرفة والنظر من أجل البقاء في الحقيقة الواقعة في العمل. والاحتفاظ بهذا البقاء هو الذى يجعل المخلوق عملا موجودا من حيث هو. هذا: ترك العمل ليكون عملا، نسميه المحافظة على العمل. فمن أجل المحافظة يصبح العمل في وجوده عملا واقعيا، ومعنى ذلك الآن أنه أصبح حاضرا بعمليته أو بخصائصه الكاملة.

كما يقل أن يوجد عمل دون أن يخلق، وكما تكون حاجته إلى الخالقين جوهرية إلى حد كبير، كذلك يقل أن يصبح نفسه موجودا دون أن يكون له من يحفظونه.

ولكن عندما لا يعثر العمل على حافظيه، ولا يجدهم مباشرة، بحيث يكونون مطابقين للحقيقة الحادثة في العمل، فإن ذلك لا يعني مطلقا أن العمل يبقى عملا أيضا بدون

حافظيه. إنه يبقى دائما، إن كان عملا متميزا، منسوبا إلى الحافظين، خصوصا حين ينتظرهم بالذات فيما بعد ويسعى ويلح بنفاد صبر على دخولهم حقيقته. حتى النسيان، الذى يمكن أن يأتي على العمل، ليس عدما، وإنما هو لا يزال حفاظا، يستمد زاده من العمل. والحفاظ على العمل يعني: الوقوف في انفتاح الموجود القائم في العمل الفني. ولكن إلحاح المحافظة علم، غير أن العلم لا يقوم فقط على معرفة شيء وتصوره بشكل مجرد. فمن يعرف الموجود حقا، يعرف ما الذى يريده في وسط الموجود.

والإرادة المذكورة هنا، التي لا تطبق علما ولا تقرره قبل ذلك، قد فكرنا فيها هنا بناء على الأسس التجريبية للفكر في (كتابي) "الوجود والزمان". العلم الذى يبقى إرادة، والإرادة التي تبقى علما، هو نشوة دخول الإنسان الموجود في كشف الوجود. والعزم الوطيد Ent-schlossenheit، الذى ذكر في "الوجود والزمان"، ليس هو الفعل، الذى قررته الذات، وإنما هو انفتاح الوجود الآني هنا وخروجه من أسر الموجود إلى انفتاح الوجود. على أن الإنسان لا يخرج في الوجود من داخل إلى خارج، بل جوهر الوجود هو حالة وقوف متأخرة في الامتداد الجوهري لانفتاح الموجود. لم يتم التفكير هنا لا في الخلق المذكور من قبل، ولا في الإرادة المذكورة الآن، في

إنجازات وأفعال الذات التي جعلت من نفسها هدفا تسعى إلى الوصول إليه.

الإرادة هي العزم الواقعي الوطيد على تجاوز الموجود لذاته Uebersichhinausgehen، وهذا التجاوز يعرض نفسه في انفتاح الموجود بوصفه ما هو مفروض في العمل الفني. وهكذا يجعل الإلحاح Instaendigkeit من ذاته قانونا. الحفاظ على العمل بوصفه علما هو الحجة الفرعية على ما لا يدرك من الحقيقة الواقعة في العمل.

هذا العلم، الذي يتجذر حقيقة العمل الفني، ولا يبقى علما إلا على هذا الوجه، ويخرج العمل عن قيامه في ذاته، ولا يجره إلى دائرة التجربة المحضة، ولا ينزله إلى القيام بدور عامل مسبب للتجربة. المحافظة على العمل الفني لا تجعل الناس فرديين في تجاربهم، بل تزحزحهم نحو الانتماء إلى الحقيقة الوقعة في العمل الفني وتؤسس بهذه الطريقة وجود الناس بعضهم مع بعض ومن أجل بعض das fuer-und miteinandersein بوصفهم المعاناة التاريخية للموجود الآني بناء على ما لهم من علاقة بالكشف. لكن العلم بعيد في طريقة المحافظة عن معرفة أولئك الذواقين، الذين لا يهتمون إلا بالجانب الشكلي في العمل وبخصائصه ومفاتنه في ذاته. العلم بوصفه رؤية - ماضية هو الموجود الحاسم، هو

الوقوف في النزاع، الذى أضافه العمل إلى الشرخ.

الطريقة الحقيقية للاحتفاظ بالعمل لا تخلق وترسم مسبقا إلا عن طريق العمل الفني نفسه بمفرده. وتتم المحافظة في درجات مختلفة من العلم باتساع ودوام وإضاءة مختلفة في كل مرة.إذا كانت الأعمال الفنية لا تقدم إلا المتعة المجردة، فإن ذلك لا يؤكد على أنها محفوظة بوصفها أعمالا فنية.

إذا ما حدثت تلك الدفعة نحو الجسيم في العادي وفيما استقر عليه أهل الخبرة، فقد بدأت الصناعة الفنية بالنسبة إلى العمل. فحتى صيانة مأثورات الأعمال الفنية المعتنى بها، والمحاولات العلمية لاستعادتها، لا تبلغ مكانة وجود العمل الفني نفسه، وإنما تحتفظ بذكراه. على أن هذا نفسه لا يستطيع أن يقدم للعمل أكثر من مكان، يشارك من موقعه فيه في تشكيل التاريخ. غير أن واقعية العمل الأخص لا يظهر تأثيرها إلا هناك حيث يحفظ العمل نفسه الحقيقة الواقعة فيه.

إن ملامح واقعية العمل الفني الحقيقية تتحدد من جوهر كون العمل الفني عملا. والآن يمكننا أن نعود إلى السؤال التمهيدي: ما هي شيئية العمل، الذى يضمن واقعيته بصورة مباشرة؟ إن الأمر يقتضينا في الواقع ألا نسأل عن شيئية العمل الفني، ذلك أننا مادمنا نسأل عنه، فإننا نأخذه قبليا بشكل نهائي على أنه شيء موجود. ونحن بهذه الطريقة لا

نسأل أبدا انطلاقا من العمل الفني، وإنما نسأل انطلاقا من أنفسنا. نحن أنفسنا لا ندع العمل يبقى عملا، وإنما نتصوره شيئا، ينبغي له أن يثير فينا حالات غير محددة.

على أن ما يرى في العمل الذى أخذ بوصفه شيئا مثل الشيئي بمعنى مفاهيم الشيء السائدة، فإن هذا، وقد عرف من العمل، هو أرضية العمل الفني. الأرض تعلو إلى العمل الفني، لأن العمل الفني يوجد على هذا النحو، فتعمل فيه الحقيقة عملها، إذ أن الحقيقة لا توجد إلا عندما تقيم سكناها في الموجود. ولا يجد انفتاح المفتوح أسمى مقاومة له إلا في الأرض المنغلقة بشكل جوهري ويجد بذلك موضع منزلته الدائمة، الذى يجب أن يقام فيه الشكل.

إذن، هل كان اهتمامنا بالسؤال عن سياق شيئية الشيء زائدا عن اللزوم؟ كلا. صحيح أن عملية العمل لا يمكن أن تحدد من شيئية الشيء، إلا أنه يمكننا أن نصل من عملية العمل بالسؤال عن شيئية الشيء إلى الطريق الصحيح. وهذا ليس شيئا ضئيلا إذا مما نحن تذكرنا أن طرق التفكير السائدة منذ القديم، التي تهاجم شيئية الشيء وتجعل السيادة لتفسير الموجود كلية، تبقى عاجزة عن فهم جوهر الأداة والعمل كما تعمى عن رؤية جوهر الحقيقة الأصلي.

لا يكفي لتحديد شيئية الشيء لا النظر إلى حامل

المواصفات ولا إلى تنوع المعطى الحسي في وحدته، ولا إلى بنية - الشكل - المادة المتصورة ذاتيا المأخوذة من وجود الأداتية. يجب أن تعود النظرة المسبقة الحاسمة والمهمة بالنسبة إلى تفسير شيئية الشيء إلى انتماء الشيء إلى الأرض. على أن جوهر الأرض بوصفها الحاملة المنغلقة على ذاتها دون إرغام على شيء لا يكشف عن نفسه إلا حين يظهر في عالم، داخل تناقضهما المتبادل. لقد أقيم هذا النزاع في شكل العمل الفني وهو يتضح عن طريقه. وإذا كنا لا نعرف أداتية الأداة إلا من خلال العمل الفني، فإن هذا ينطبق كذلك على شيئية الشيء. ولئن كنا نحتاج، ونحن لا نكاد نعرف شيئا عن الشيئية، وإذا ما نحن عرفناه فهو غير مؤكد، نحتاج إلى العمل الفني، فهذا يظهر لنا بشكل غير مباشر أن حدوث الحقيقة في كون العمل عملا، وأن انفتاح الموجود يؤدي عمله في العمل.

على أننا نريد في النهاية أن نعترض على ذلك هكذا، وهو أنه ينبغي ألا تكون للعمل من جهته، قبل خلقه ومن أجل خلقه، علاقة بأشياء الأرض، علاقة بالطبيعة، إذا كان ينبغي للشيئية أن تفضي إلى المنفتح بطريقة مقنعة؟ هناك فرد، وهو ألبريخت دورر لابد أن يكون على علم بذلك، فقد قال تلك الكلمة الشهيرة: "إن الفن يكمن حقيقة في الطبيعة، ومن استطاع

نزعه منها، فقد تملَّكه." والنزع يعني هنا إخراج الشرخ إلى النور ونزع الشرخ بريشة الشرخ فوق لوحة الرسم. على أننا نطرح في الحين السؤال المضاد: كيف ينبغي أن ينزع الشرخ إذا لم يكن قد أخرج إلى المنفتح بوصفه شرخا، وإذا لم يكن قد وصل قبل ذلك إلى النور بوصفه صراعا بين المقياس وعدم المقياس عبر التصميم الخالق؟ من المؤكد أن في الطبيعة شرخا، يرتبط به القياس والحد والقدرة على إظهار ذلك، وهو الفن. إلا أنه من المؤكد أيضا أن الفن في الطبيعة لا يتضح إلا عن طريق العمل الفني، لأنه يكمن أصلا في العمل الفني.

إن بذل الجهد من أجل واقعية العمل الفني ينبغي أن يهيئ الأرضية، حتى نعثر في العمل الفعلي على الفن وجوهره. والسؤال عن جوهر الفن، وطريق المعرفة انطلاقا منه ينبغي أن يعاد أولا إلى أساسه من جديد. والجواب عن السؤال مثل كل إجابة حقيقية إنما هو الإطالة النهائية للخطوة الأخيرة ضمن تواتر طويل من الأسئلة. وما من جواب يبقى جوابا إلا إذا ما هو تجذر في السؤال.

وواقعية العمل لم تصبح بالنسبة إلينا أكثر وضوحا بناء على كونه موجودا فحسب، وإنما أصبحت في الوقت نفسه أكثر غنى بشكل جوهري. وكما ينتمي الحافظون جوهريا إلى

وجود العمل الفني المخلوق، ينتمي إليه كذلك الخالقون له. ولكن العمل الفني هو ما يمكِّن الخالقين من جوهرهم وهو ما يحتاج جوهره إلى الحافظين. إذا كان الفن هو أصل العمل الفني، فإن ذلك يعني أنه يترك المتلازم جوهريا، الذى يعمل عمله في العمل الفني، وهو الخالق والحافظ Bewahrende Schaffende und، ينبعث في جوهره. ولكن ما هو الفن نفسه، حتى يحق لنا أن نسميه أصلا؟

في العمل يتم حدوث الحقيقة في العمل الفني بناء على الطريقة، التي يعمل بها العمل الفني عمله. كنا بناء على ذلك قد حددنا من قبل جوهر الفن بأنه وضع؟ الحقيقة؟ في؟ العمل. على أن هذا التحديد لا يخلو من غموض عن قصد. فهو يعني مرة: الفن هو ملاحظة إقامة الحقيقة نفسها في الشكل. وهذا يحدث في الخلق بوصفه إنجاز كشف الموجود. غير أن الوضع ؟ في- العمل يعني في الوقت نفسه: تحريك كينونة العمل الفني وإحداثها. يحدث هذا بوصفه المحافظة. إذن فالفن هو: المحافظة الخالقة للحقيقة في العمل الفني. وعلى هذا فالفن هو صيرورة الحقيقة وحدوثها der Wahrheit .Dann ist die Kunst ein Werden und Geschehen أتأتي الحقيقة حينئذ من العدم؟ حقا، عندما نعني بالعدم النفي المحض للموجود وعندما يتم تصور الموجود بوصفه

ذلك الموجود المعتاد، وهو ما يظهر فيما بعد ويرتج عن طريق وقوف العمل الآني هنا بوصفه هو الموجود الحقيقي المقصود. الحقيقة لا تقرأ أبدا من الموجود المعتاد، بل الذى يحدث هو انفتاح البقعة المضاءة واستنارة الموجود في الوقت، الذى تتم فيه حالة الانفتاح نفسه على نحو واسع.

الحقيقة بوصفها بقعة الموجود المضاءة وإخفاءه تحدث حين تنظم شعرا. الفن كله بوصفه ترك حدوث حقيقة الموجود على هذا النحو هو جوهر الشعر. جوهر الفن، الذى يسكن فيه الفن والفنان هو وضع الحقيقة - نفسها - في - العمل الفني. ومن جوهر الفن الشاعر يحدث أن تظهر وسط الموجود بقعة مضاءة، يكون في علنيتها كل شيء مختلفا عما جرت به العادة. بفضل حدوث كشف الموجود، الذى يسعى إلى الظهور أمامنا وجوبا، يصبح بواسطة العمل الفني كل ما هو عادي وموجود حتى الآن غير - موجود. لقد فقد هذا القدرة على إعطاء الموجود بوصفه مقياسا والمحافظة عليه. على أن الغريب في الأمر هو أن العمل الفني لم يحدث أثرا حتى الآن في الموجود عن طريق علاقات التأثير السببية بأي شكل من الأشكال. إن فعالية العمل الفني لا تقوم على تأثيره. فهو يكمن في حدوث تحول، يطرأ على كشف الموجود، وهذا يعني: الوجود.

لكن الشعر ليس مجرد تفكير اعتباطي شارد ولا هو مجرد حومان التصور والتخيل حول ما هو غير واقعي. إن ما يعرضه الشعر باعتباره تصميما كاشفا ويلقى به إلى الأمام نحو شرخ الشكل، هو المنفتح، الذى يسمح بالحدوث بطريقة تجعل المنفتح هذا لا ينير ويرسل رنينه إلا في وسط الموجود. عندما ننظر نظرة جوهرية إلى جوهر العمل وعلاقته بحدوث حقيقة الموجود يصبح من المشكوك فيه ما إذا كان إمكاننا التفكير بما فيه الكفاية في جوهر الشعر، الذى يعني في الوقت نفسه جوهر التصميم، بناء على التخيل والتصور.

ما تم لنا من معرفته عن جوهر الشعر على اتساعه، ولا يعد لذلك غير محدد، ينبغي لنا أن نتمسك به هنا بوصفه أمرا جديرا بالتساؤل، فمن الضروري إعادة التفكير والنظر فيه.

إذا كان الفن في جوهره شعرا، فيجب أن ينسب فن العمارة، وفن التصوير، وفن الموسيقى إلى فن الشعر. ولكن هذا يعد تعسفا محضا. صحيح أنه يجوز لنا، ما دمنا نعني أن الفنون المذكورة هي أنواع من فن اللغة، أن نصف الشعر بهذا العنوان الذى من الممكن أن يساء فهمه. غير أن الشعر طريقة من طرق تصميم الحقيقة المنير، أي الشعر بهذا المعنى الواسع. إلا أن العمل اللغوي، أي الشعر بمعناه الضيق، له مكانة متميزة في مجموع الفنون.

ورؤية هذا لا تتطلب سوى مفهوم اللغة الصحيح. فاللغة تعتبر في التصور السائر نوعا من التبليغ. تستعمل في المحادثات والمواعيد، وفي التفاهم عموما. ولكن اللغة ليست هذا فقط وليست أولا تعبيرا صوتيا ولغويا عما ينبغي تبليغه. إنها لا تنقل الظاهر والمستور بوصفهما شيئا مقصودا في الكلمات والجمل فحسب، وإنما هي تحمل قبل كل شيء الموجود بوصفه موجودا إلى المنفتح. فحيث لا توجد اللغة، مثلما هو الأمر في الحجر، والنبات، والحيوان، لا يوجد هنا كذلك انفتاح الموجود وتبعا لذلك انفتاح لما هو غير موجود ولما هو فارغ.

عندما تسمي اللغة الموجود لأول مرة، فإن تسمية من هذا النوع تحمل الموجود إلى القول والظهور. هذه التسمية تسمي الموجود لأجل وجوده من هذا. هذا النوع من القول هو تصميم النور، الذى يقال فيه أي شكل يصل به الموجود إلى المنفتح. التصميم هو تحرير قذف، يرسل فيه الكشف نفسه إلى الموجود بصفته هذه. والتصميم المقذوف به يصبح في الحين رفضا لكل فوضى صماء، ينسحب إليها الموجود ويحتجب فيها.

القول المصمم هو الشعر: قول العالم والأرض، وقول مجال صراعهما وكذلك صراع الآلهة على القرب والبعد. الشعر

حكاية كشف الموجود. وكل لغة هي في كل مرة حدوث ذلك القول، الذى يظهر فيه لشعب من الشعوب عالمه تاريخيا وتحفظ فيه الأرض بوصفها المنغلقة. القول المصمم هو ذلك الذى يحمل فيه إلى العالم ما يمكن قوله وما لا يمكن قوله في الوقت نفسه. في مثل هذا القول تصاغ سلفا لشعب تاريخي مفاهيم جوهره، أي طريقة انتمائه إلى تاريخ ـ العالم Welt-Geschichte.

لقد استعمل الشعر هنا بمعنى واسع، وتم النظر إليه في الوقت نفسه في وحدته الجوهرية مع اللغة والكلمة، بحيث يجب أن يظل موضعا لتساؤل مفتوح عما إذا الفن في جميع طرق تعبيره، من فن العمارة إلى الشعر، يستنفد جوهر الشعر حقا.

اللغة نفسها في معناها الجوهري شعر . ولكن لما كانت اللغة لغة ذلك الحدث، الذى ينكشف فيه أولا أمام الإنسان موجود بصفته موجودا، ولذلك فإن الشعر، في أضيق معانيه، هو الأكثر أصالة في معناه الجوهري. وليست اللغة شعرا، لأنها الشعر الأصلي، وإنما لأنها تحفظ الشعر، الذى يحدث في اللغة، بجوهره الأصلي. ولكن البناء والتصوير لا يحدثان على الدوام إلا في منفتح القول والتسمية، وهذا هو الذى يتحكم فيهما ويقودهما. لذلك يظلان طرقا وطرائق خاصة

لكيفية إقامة الحقيقة في العمل الفني. إنهما ـ كل على حدة ـ شعر خاص وسط انكشاف الموجود، الذى حدث من قبل في اللغة بشكل لم يؤبه له تماما.

الفن، بوصفه إقامة الحقيقة ـ في ـ العمل الفني، شعر. لا يعد خلق العمل الفني وحده شعريا، وإنما المحافظة عليه، التي لا تتم إلا بطريقتها الخاصة، تعد قضية شعرية أيضا. ذلك أن العمل الفني لا يكون واقعيا إلا بوصفه عملا، إذا ما نحن تخلينا نحن أنفسنا عن عاديتنا المبتذلة ودخلنا في منفتح العمل لنجعل هكذا جوهرنا نفسه يقوم في حقيقة الموجود.

جوهر الفن هو الشعر، ولكن جوهر الشعر هو وقف الحقيقة. ونحن نفهم الوقف هنا بمعاني ثلاثة: الوقف بمعنى العطاء، الوقف بمعنى الإنشاء والوقف بمعنى البداية، بداية الخيار المستقبلي. لكن الوقف لا يكون واقعيا إلا في المحافظة عليه. وهكذا تتطابق كل طريقة من طرق الوقف مع طريقة المحافظة بصفتها هذه. وبناء جوهر الفن هذا لا يمكننا أن نظهره الآن إلا في خطوط قليلة، وحتى هذا لا نظهره إلا إلى الحد، الذى تقدم لنا فيه صفة جوهر العمل القديمة إشارة أولى إليه.

إن وضع الحقيقة ـ في ـ العمل الفني يفتح ما لا يدرك ويقلب

معه في الوقت نفسه ما هو مدرك وكل ما نظنه تابعا له. الحقيقة المنفتحة في العمل الفني لا يمكن تقديم الدليل عليها ولا استخراجها مما تم حتى الآن. إن ما تم حتى الآن في واقعيته الوحيدة ينقض عن طريق العمل الفني . وما يوقفه العمل، لا يمكن لذلك أبدا أن يوازن ويعادل بالعادي وبما هو في متناول اليد. الوقف زائد عن اللزوم: إنه هبة وعطاء.

التصميم الشعري للحقيقة، الذى يضع نفسه في العمل الفني بوصفه شكلا، لا يمكن أبدا أن يتم في فرا غ ولا فيما هو غير محدد. الحقيقة يلقى بها في العمل الفني إلى الحافظين القادمين مستقبلا، أي يلقى بها إلى إنسانية تاريخية. لكن الملقى به لا يتم أبدا بشكل تعسفي لا يطاق. التصميم الشاعري الحق هو انفتاح ذلك الذى ألقي فيه الوجود الآني بوصفه تاريخيا. إنه الأرض، وهي أرض شعب تاريخي، هي الأساس المغلق، الذى يسكن فيه مع كل موجود له، وهو بذاته لا يزال في الخفاء. ولكنه عالمه، الذى يسيطر على كشف العالم من خلال علاقته بالوجود الآني. لذلك يجب أن يستخرج كل معطى الإنسان في تصميمه من الأساس المنغلق ويوضع فوقه هذا الأساس قصدا. وهكذا يشيد أولا بوصفه أساسا يحمل كل شيء.

إذا كان الجلب من هذا النوع، فإن الخلق كله متح (جلب

الماء من الينبوع). والمدرسة الذاتية الحديثة تسيء طبعا فهم المبتكر وتفسره في الحين بمعنى النشاط العبقري للذات المقتدرة. ووقف الحقيقة ليس وقفا بمعنى الهبة الحرة فحسب، وإنما هو في الوقت نفسه إقامة هذا البناء الأساسي. التصميم الشاعر يأتي من العدم ولا ينوي أبدا أن يأخذ هديته من السائد والقائم حتى الآن. لكنه لا يأتي أبدا من العدم، طالما أن ما تم تصميمه بواسطته إنما هو تحديد الوجود الآني التاريخي المضنون به نفسه.

الهبة والتشييد يتضمنان في ذاتهما المباشر ما نسميه نحن طارئ البداية. ومع ذلك فإن طارئ البداية هذا، خاصية الوثبة مما لا يمكن تقديمه، لا يُبعد وإنما يشمل حتى تستعد البداية لفترة أطول وبصورة لا يلحظها أحد. البداية الحقيقية بوصفها وثبة هي دائما سبق، قفز فوقه كل قادم، وإن تم له ذلك بوصفه محتجبا. البداية تتضمن النهاية بخفاء. وليس للبداية الحقيقية أبدا ابتدائية الساذج des Primitiven Anfaenghafte. فالساذج لا مستقبل له على الدوام، لأنه خلو من الوثبة الواهبة المؤسسة وعملية السبق. فهو لا يستطيع بعد أن يتخلى عن ذاته، لأنه لا يتضمن غير ما تم أسره فيه.

ولكن البداية تتضمن دائما الوفرة الخفية لما لا يدرك، وهذا

يعني للنزاع مع المدرك. الفن بوصفه شعرا هو الوقف بالمعنى الثالث لوقف صراع الحقيقة، وهو وقف بصفته بداية. ما من مرة يتطلب الموجود كلية بوصفه الموجود نفسه التشييد في العلنية إلا بلغ الفن في جوهره التاريخي البداية بوصفه وقفا. لقد حدث في الغرب لأول مرة في بلاد اليونان. وقد تم وضع ما كان يعني الوجود مستقبلا في العمل الفني بشكل نهائي. والموجود المنفتح هكذا كلية حول بعد ذلك إلى الموجود بمعنى مخلوق الإله. حدث ذلك في العصر الوسيط. ثم تم تحويل هذا الموجود مرة أخرى في بداية العصر الحديث وفي مجراه. لقد أصبح الموجود موضوعا يمكن حسابيا التحكم فيه وسبر أغواره. وفي كل مرة كان يظهر عالم جديد جوهري. وفي كل مرة كان لا بد أن يقام الموجود عن طريق ثبوت الحقيقة في الشكل، في الوجود نفسه. فيحدث في كل مرة كشف الموجود Unverborgenheit des Seienden. والكشف يضع نفسه في العمل الفني، وهو الوضع، الذي ينجزه الفن.

وفي كل مرة يحدث فيها الفن، بمعنى عندما تكون هناك بداية، يتلقى التاريخ دفعة، فيبدأ أو هو يبدأ من جديد. والتاريخ لا يعني هنا تتابع أحداث ما في الزمن حتى ولو كانت أحداثا بالغة الأهمية. التاريخ هو خروج شعب مما تخلى عنه

ودخوله بهذا الخروج إلى ما تم إعطاؤه إياه.

الفن هو وضع الحقيقة ـ في ـ العمل الفني. في هذه الجملة يختفي غموض جوهري، تكون الحقيقة وفقا له هي وضع الذات والموضوع في العمل الفني في آن واحد. لكن الذات والموضوع هنا اسمان غير مناسبين. فهما يمنعان من التفكير في هذا الجوهر الغامض، وهي مهمة لم تعد تنتمي إلى ما نحن الآن بصدده من تأمل. الفن تاريخي وهو تاريخي بوصفه المحافظة الخالقة على الحقيقة في العمل الفني. الفن يحدث بوصفه شعرا. وهو وقف بالمعاني الثلاثة الهبة والتشييد والبداية المسبقة. الفن بوصفه وقفا يعد تاريخيا من حيث الجوهر. وهذا لا يعني فقط أن للفن تاريخا بالمعنى الخارجي بحيث يحدث أيضا عبر تبدل الأزمان إلى جانب فنون أخرى كثيرة، فيتغير في أثناء ذلك ويضمحل ويقدم لعلم التاريخ نظرات متبادلة. الفن تاريخ بمعنى جوهري، لأنه ينشئ التاريخ.

الفن يظهر الحقيقة. الفن يبرز بوصفه المحافظة الموقفة لحقيقة الموجود في العمل الفني. بعث شيء، جلبه بواسطة الوثبة المتدفقة من جوهر الأصل إلى الوجود، هذا ما تعنيه كلمة الأصل.

أصل العمل الفني، وهذا يعني في الوقت نفسه أصل

الخالقين والحافظين، تعبيرا عن وجود آني تاريخي لشعب - هذا هو الفن. والأمر هكذا لأن الفن في جوهره أصل: والوجود بطريقة متميزة كالحقيقة، يعنى أن يصبح تاريخيا.

نحن نسأل عن جوهر الفن. لماذا نسأل هكذا؟ نحن نسأل هكذا حتى نستطيع أن نسأل بشكل أكثر خصوصية عما إذا كان الفن في تاريخنا الوجودي الآني أصلا أم لا، وهل يمكن أن يوجد؟ وبأية شروط يجب أن يوجد.

قد لا يستطيع الفن وصيرورته إرغامنا على مثل هذا التأمل. ولكن هذا العلم المتأمل هو الإعداد المؤقت لصيرورة الفن، لذلك فهو غير مألوف. فهذا النوع من العلم يهيئ المكان للعمل الفني، والطريق للخالق، والمقر للحافظ.

في مثل هذا العلم، الذى لا ينمو إلا ببطء، يتقرر بصورة حاسمة ما إذا كان الفن يستطيع أن يكون أصلا ويجب أن يكون بعدئذ سبقا، وهل ينبغي له أن يبقى بعد ذلك ظهريا مجرد سقط متاع، يصاحب غيره بوصفة ظاهرة ثقافة أصبحت معتادة؟.

فهل نحن في وجودنا الآني في الأصل من الناحية التاريخية؟ هل نعرف، بمعنى هل نجعل لجوهر الأصل اعتبارا؟ أم ترانا لم نعد نرجع في موقفنا من الفن إلا إلى معارف الماضي المصورة؟

عندما يكون هناك تردد بين هذا وذاك ثم يعقبه الخيار، فإن هذا الخيار ينضوي على علامة غير خادعة. فقد سمى ذلك هولدرلين، الشاعر، الذى لا يزال على الألمان أن يقوموا بدراسة أعماله دراسة فنية، عندما قال:

يصعب أن يترك

مكانه من كان يسكن قرب الأصل.

الرحلة ٤/١٦٧

خاتمة

تتصل التأملات، التي هي الآن أمامنا، بلغز الفن، اللغز الذى هو الفن نفسه. وإنه لبعيد عنا أن ندعي حل هذا اللغز، ولكن الواجب الفروض علينا هو رؤية اللغز.

كان يطلق على هذه التأملات، وقد تم ذلك تقريبا في نفس الوقت، الذى بدأت فيه التأملات الخاصة في الفن والفنان، اسم التأملات الجمالية. فعلم الجمال يأخذ العمل الفني على أنه موضوع وذلك بصفته موضوعا الإستثيتيس αϊσθησις، أي الوعي الحسي بمعناه العام. واليوم يسمى هذا الوعي الحسي التجربة الشعورية. والطريقة، التي يعيش بها الإنسان تجربة الفن، ينبغي أن يكون جوهرها واضحا. فالتجربة ليست المنبع المهم بالنظر إلى لمتعة الفنية فقط، بل هي كذلك بالنظر

إلى الخلق الفني. فكل شيء تجربة. وقد تكون التجربة هي العنصر، الذى يموت فيه الفن. والموت يتم ببطء، حتى إنه ليحتاج إلى بضعة قرون.

صحيح أن هناك من يتحدثون عن الأعمال الفنية الخالدة وعن الفن بصفته قيمة من قيم الخلود. وهم يتحدثون بتلك اللغة، التي لا تأخذ الأمر بدقة في جميع الأشياء، لأنها تخشى أن يعني في النهاية أخذ هذا الأمر بدقة: الفكر. وأي خوف هو اليوم أكبر من الخوف من الفكر؟ فهل للحديث عن الأعمال الخالدة وقيمة الفن الأبدية قيام ودوام؟ أم أن هذه مجرد طريقة من طرق الحديث، جرى التفكير فيها بصورة فطيرة في زمن، تراجع فيه الفن العظيم بجوهره عن البشر؟

نجد في أشمل كتاب يملكه الغرب عن جوهر الفن، لأنه يقوم على ما وراء الطبيعة، وهو كاتب هيغل "محاضرات عن علم الجمال"، هذه الجمل:

"بالنسبة إلينا لم يعد الفن يعد الطريقة الأسمى، التي تحصل الحقيقة على وجودها فيها" (WW.X, 1, S.134). "يستطيع المرء حقا أن يأمل على الدوام في رقي الفن وبلوغه الكمال، لكن شكله قد توقف عن أن يكون حاجة العقل الأسمى" (نفسه، ص ١٣٤). "في هذه العلاقات جميعها يكون الفن ويبقى في أسمى تحديد له شيئا ماضيا." (X,1,S.16).

لا نستطيع أن نتجنب الحكم، الذى عبر عنه هيغل في هذه الجمل، عن طريق التأكيد على أننا رأينا، منذ محاضرته عن علم الجمال لآخر مرة في شتاء ١٨٢٨/٢٩ بجامعة برلين، ظهور كثير من الأعمال والاتجاهات الجديدة. فهيغل لم يكن يريد أن ينكر هذه الإمكانية أبدا. لكن السؤال يبقى مطروحا: هل الفن طريقة جوهرية وضرورية، تحدث فيها الحقيقة الحاسمة بالنسبة إلى وجودنا الآني التاريخي، أم أن الفن هو هذا لا أكثر من ذلك؟ وإذا لم يكن أكثر من ذلك فعلا، فإنه يبقى علينا أن نسأل لماذا هو الأمر هكذا؟ لم يتم الحكم على قول هيغل بعد، وذلك لأن الفكر الغربي يوجد منذ اليونان خلف هذا الحكم، وهو الفكر الذى يطابق حقيقة الموجود الواقعة. ويتم الحكم على هذا، حين يتم الحكم عليه، بناء على حقيقة الموجود هذه وعليها. ويبقى لهذا القول اعتباره حتى ذلك الحين. ومن ثم لا بد من سؤال، وهو هل الحقيقة، التي يعبر عنه هذا الحكم، نهائية وماذا سيكون بعد ذلك، إن كان الأمر على هذا النحو؟

لا يمكن طرح مثل هذه الأسئلة، التي تبدو لنا مرة أكثر وضوحا، وأخرى لا نفهم منها إلا المعنى التقريبي، إلا إذا نحن فكرنا في جوهر الفن. سنحاول أن نتقدم بضع خطوات، عندما نطرح السؤال عن أصل العمل الفني. من الضروري أن

نضع في مجال نظرنا طبيعة العمل الفني. أما ما تعنيه كلمة الأصل فهو يقوم في تفكيرنا على جوهر الحقيقة.

والحقيقة، التي يجرى الحديث عنها، لا تقع ضمن ما يعرف تحت هذا الاسم وتحت ما ينسب إلى المعرفة والعلم بوصفه خاصية يتم على أساسها التمييز بينه وبين الجمال والخير، اللذين يعتبران من قيم السلوك غير النظري.

الحقيقة هي كشف الموجود بصفته موجودا. الحقيقة هي حقيقة الوجود. والجمال لا يرد إلى جانب هذه الحقيقة. عندما تقيم الحقيقة نفسها في العمل الفني، فإنها تظهر نفسها. والظهور هو - بوصفه وجودا لهذه الحقيقة في العمل وبوصفه عملا فنيا - الجمال. وهكذا ينتمي الجميل إلى حدوث الحقيقة. وليس ذلك بناء على الإعجاب نسبيا ولا لمجرد كونه موضوعا له. فالجمال يسكن في تلك الأثناء في الشكل، وذلك لمجرد أن الشكل كان مرة قد استنار من الوجود بوصفه موجودية الموجود. في ذلك الحين حدث الوجود بوصفه شكلا (آيدوس εἶδος). فالفكرة ἰδέα تنضم إلى الشكل μορφή وكلية σύνολον (μορφή) و ὕλη، بمعنى العمل (إرغون ἔργον)، هو على طريقة الطاقة ἐνέργεια. وطريقة الحضور هذه تصبح آنية actualitas جوهر الموجود ens actu. والآنية تصبح واقعا، والواقع يصبح تجسيدا، والتجسيد يغدو تجربة. في الطريقة،

التي يكون بها الموجود بالنظر إلى العالم الغربي واقعا، تكمن معية مميزة بين الجمال والحقيقة. والتاريخ الجوهري للفن الغربي يتناسب مع تحول جوهر الحقيقة. ويندر أن يدرك هذا من الجمال إذا ما هو أخذ على حدة، كما يصعب إدراكه من التجربة، إلا إذا بلغ جوهره مفهوم الفن وفقا لما وراء الطبيعة.

ملحق

في صفحة ٥٩ و٨١ تلح على القارئ المنتبه صعوبة جوهرية عن طريق ما يبدو وكأن عبارتي "إقامة الحقيقة" و"تمكين الحقيقة من الوصول" لا يمكن أن تصلا إلى الإجماع أبدا. ذلك أن "الإقامة" تكمن فيها إرادة تغلق الوصول وبذلك تصدها عنه. على أن هناك إذعانا يعرب عن نفسه في التمكين من الحدوث وكأنه عدم - إرادة يخلي مجاله.

وهذه الصعوبة تزول عندما نفكر في الإقامة بالمعنى الذى يكون المقصود منه عبر نص التحديد الأولي كله "الوضع - في - العمل". فـ "وضع" و"جعل" و"أودع" أفعال ينتمي بعضها إلى بعض، وكلها تجتمع في الكلمة اللاتينية وضع ponere.

يجب علينا أن نفهم "الوضع" بمعنى φήσις، ومن ثم قيل في صفحة ٦٩: "الوضع والاحتلال هنا في كل مكان (ص!) بالمعنى اليوناني لكلمة: φήσις التي تعني الوضع في

مكشوف. فكلمة "وضع" اليونانية تعني: الوضع بصفته إقامة، إنشاء، نصب تمثال مثلا، يعني: وضع، قدم قربانا. وضع وأقام لهما معنى: أحضر إلى المكشوف وإلى الموجود بمعنى تمكينه من الوقوف. وضع وأقام لا تعنيان هنا في أي مكان أن تكونا مناقضتين للذات المعاصرة (ذات ـ الأنا) المدركة المتحدية. وقوف التمثال (بمعنى حضور المظهر الناظر) هو غير وقوف الشيء بمعنى الموضوع. "الوقوف" هو (أنظر ص ٣٩) دوام الظهور. ولكن الفرضية، والفرضية المناقضة، والتركيب تعني داخل جدلية كانت والمثالية الألمانية الوضع داخل أجواء ذاتية الوعي. كان هيغل قد فسر كلمة "فيزيس" اليونانية وفقا لهذا ـ انطلاقا من موقفه بحق ـ بمعنى الوضع المباشر للشيء. ولهذا فإن هذا الوضع بالنسبة إليه لا يزال غير حقيقي، لأنه لم يقدم عن طريق المناقضة والتركيب. (أنظر الآن: هيغل واليونانيون في الكتاب التذكاري لهانس جيورغ غادامر ١٩٦٠).

ومع ذلك إذا ما نحن وضعنا نصب أعيننا بالنسبة إلى مقالة ـ العمل الفني المعنى اليوناني لكلمة فيزيس: وهو ترك الشيء معروضا في ظهوره وحضوره، فإن "الثابت Fest–" في الوضع الثابت Feststellen لن يكون له أبدا معنى الجامد، غير المتحرك والآمن.

"الثابت" تعني: واضح المعلم، أدخل الحدود (πέρας)
ووضع في المعلم (أنظر ص ٥٧). الحدود بالمعنى اليوناني لا
تغلق وإنما هي التي تظهر أولا الموجود نفسه بوصفه منتجا،
الحدود انفتاح الطريق إلى المكشوف. فالجبل يقف في بروزه
وسكونه عبر معلمه في الضوء اليوناني. الحدود المثبتة هي
الساكن - وذلك في غزارة الحركة - وكل هذا يخص العمل
الفني بالمعنى اليوناني لكلمة العمل ἔργον، و"الوجود" منها
هو الطاقة έν ε ργ έ ια، التي تتضمن في ذاتها حركة تفوق
حركة الطاقات "Energien" الحديثة بما لا حد له.

وهكذا لا يمكن أن تكون "إقامة الحقيقة" مخالفة "لترك
الحدوث يقع" بأي حال من الأحوال. ذلك أن هذا "الترك" من
جهة ليس سلبية، وإنما هو فعل أسمى (أنظر "محاضرات
ومقالات" ص ٤٩) بمعنى " θέςις "فهو أثر" و"إرادة"، وهو ما
وصفناه في هذا البحث ص ٥٩ بأنه "جذب الإنسان الموجود
المنجذب إلى كشف الوجود". ومن جهة أخرى فإن "الحدوث"
في ترك الحقيقة تحدث الحقيقة هو الحركة المتحكمة في
الإنارة والخفاء، وبعبارة أصح في وحدة حركتها المسيطرة،
أي حركة إنارة خفاء الذات بوصفه هذا، الذى يأتي منها كل
ما ينير ذاته. وهذه "الحركة" تتطلب أكثر من ذلك وضع -
الثابت بمعنى الإنتاج، على أن يفهم الإنتاج بالمعنى المشار

إليه في ص ٨٥، من حيث أن الإنتاج الفاعل (الخلاق) هو "أقرب إلى أن يكون استلام وأخذ داخل الانتماء إلى الكشف."

بناء على الشرح الذى قدم حتى الآن يتحدد معنى الكلمة المستعملة في ص ٥٧ "Ge-stell": جمع الإنتاج، الإخراج إلى الشرخ بوصفه معلما (Πέρας). عبر ما فكر فيه على أنه "الـ رف" يضح المعنى اليوناني لكلمة μορφή بوصفها شكلا. ومن هنا فإن الكلمة الأساسية الصريحة المعبرة عن جوهر التقنية الحديثة، هي كلمة "الرف" مستمدة من الرف اليونانية (ليس الرف مستمدا من رف الكتب أو من التركيب Montage). وتلك العلاقة أكثر أهمية، لأنها أكثر مهارة من حيث الوجود. الرف بوصفه جوهر التقنية الحديثة آت من المعروض المجرب في اليونانية لوغوس λόγος، من الكلمة اليونانية ποίσις و θέσις. في وضع الرف، ويعني الآن: في الحث على وضع كل شيء في مأمن، تتحدث مطالبة العقل المفكر ratio reddenda، بمعنى λέγον διδόναι الموجه إلينا على نحو يجعل هذه المطالبة في الرف تسود ما هو ضروري، ويجتمع العرض من التصور اليوناني من أجل تثبيت ذلك وتأكيده.

يجب علينا عندما نسمع كلمتي التثبت والرف في "أصل العمل الفني" أن نبعد عن أذهاننا المعنى الجديد للوضع

والرف، إلا أنه لا يصح لنا من جهة أخرى أن نهمل في الوقت نفسه إلى أي مدى يأتي الوجود المحدد للعصر الحديث من المهارة الغربية للوجود، ليس بالنسبة إلى الفلاسفة وإنما بالنسبة إلى المفكرين (أنظر "محاضرات ومقالات" ص ٢٨ و٤٩).

ويبقى من الصعب إيضاح التحديدات، التي قدمت بشكل موجز في ص ٥٥، عن "الإقامة" و"إقامة الحقيقة نفسَها في الموجود". وعلينا مرة أخرى أن نتجنب فهم "الإقامة" بالمعنى الحديث وعلى طريق الخطاب التقني بوصفه "التنظيم" والإنجاز. فـ"الإقامة" يعني بالأحرى ما سمي في ص ٥٦ بـ "انتقال الحقيقة إلى العمل الفني" وهو أن الحقيقة تصبح بين الموجود، وهي ذاتها موجودة في العمل الفني، موجودة (ص ٥٦).

ولنتذكر إلى أي مدى لا تعني الحقيقة بوصفها كشف الموجود شيئا آخر غير حضور الموجود بوصفه هذا، بمعنى الوجود (أنظر ص ٦٦)، عندئذ يتعرض الحديث لإقامة الحقيقة لذاتها، أي للوجود، يتعرض هذا الحديث أيضا للفرق الموجودي الذي يصبح كوضع تساؤل (أنظر الهوية والفرق، ١٩٥٧، ص٣٧ وما بعدها.) لذلك قلنا في (أصل العمل الفني ص ٥٥) بحذر: "عند الإشارة إلى إقامة الانفتاح لذاته في المفتح ينتقل الفكر إلى منطقة، لا يمكن إيضاحها هنا. بحث

"أصل العمل الفني" يتحرك كله عن قصد لم يعبر عنه، في طريق السؤال عن جوهر الوجود. والتفكير فيما هو الفن لم يتم ولم يتحدد بصورة حاسمة إلا عن طريق السؤال عن الوجود. فلا يعتبر الفن بوصفه منطقة إنجاز للثقافة، ولا هو يعتبر ظهورا للعقل، فهو ينتمي إلى الحدث، الذى لا يتحدد "معنى الوجود" إلا على أساسه (أنظر الوجود والزمن). سؤال ما هو الفن إنما هو سؤال من تلك الأسئلة، التي لا يتم الجواب عنها في البحث. وما يبدو من هذا القبيمل، فهو توجيهات نحو السؤال (أنظر الجمل الأولى من الخاتمة).

ومن هذه التوجيهات إشارتان مهمتان ص ٦٦ و٦٨. فقد تم في كل منهما الحديث عن "الغموض". فقد سمي في ص ٦٨ "الغموض الأساسي" بالنسبة إلى تحديد الفن بوصفه "وضع الحقيقة نفسها - في - العمل." ومن ثم فإن الحقيقة "ذات" مرة و"موضوع" مرة أخرى. وتبقى العلامتان "غير مناسبتين". إذا كانت الحقيقة "ذاتا"، فإن التحديد "وضع الحقيقة - في - العمل" يقول: " وضع الحقيقة - ذاتها - في - العمل " (أنظر ص ٦٦ وص ٥٢). لقد تم التفكير في الفن على هذا النحو انطلاقا من الواقعة. لكن الوجود معزو إلى الإنسان ولا يتم بدونه. وبناء على هذا فقد حدد الفن في الوقت نفسه بوصفه وضع الحقيقة - ذاتها - في - العمل، ولكن الحقيقة الآن هي "الموضوع" والفن هو الخلق والمحافظة الإنسانيين.

انتماء الإنسان إلى الفن ينجم عنه الغموض الآخر لوضع الحقيقة ـ في ـ العمل، التي أطلق عليها سابقا ص ٦٦ اسم الخلق والمحافظة. حسب ص ٦٦ وص ٤٥ يسكن الأعمال الفنية والفنانين "بوجه أخص" في موجود الفن. في عنوان "وضع الحقيقة ـ في ـ العمل"، الذى يحتوي على ما لا يحدد، لكنه يمكن تحديده، مَن وما ذا وفي أية طريقة من الـ"وضع" تكمن العلاقة بين الوجود والكائن الإنساني، وهي العلاقة، التي تم التفكير فيها في هذه الصياغة بشكل غير مناسب ـ صعوبة ملحة، اتضحت منذ "الوجود والزمن، ووقع الحديث عنها في عدة مؤلفات (أنظر أخيرا "عن مسألة الوجود" وهذا البحث ص ٥٥: "ينبغي أن نلاحظ فقط، أن .. ")

يتجمع التساؤل السائد هنا في الموضع الحقيقي للتفسير، التي يتم فيه تناول جوهر اللغة والشعر، وقد تم لك مرة أخرى بالنظر إلى الانتماء المتبادل بين الوجود والقول.

تبقى هناك حالة مؤلمة لا يمكن تجنبها، وهي أن القارئ، الذى يقبل على البحث من الخارج، لا يتصور الوقائع ويفسرها بداية ولفترة طويلة بناء على مجال مصدر مسكوت عنه، يتطلب منا التفكير فيه. ولكن الحالة المؤلمة تبقى بالنسبة للمؤلف نفسه وهي أن يتكلم بالذات في كل مرة من مواقع مختلفة من الطريق باللغة المناسبة.

مؤلفات مارتن هايدغر:

- مشكل الواقع في الفلسفة الحديثة ١٩١٢
- مذهب الحكم في النفسانية ١٩١٤
- مفهوم الزمن في علم التاريخ ١٩١٦
- مذهب المقولات والدلالات عند دونس سكوتس ١٩١٦
- الوجود والزمن النصف الأول ١٩٢٧، الطبعة العاشرة ١٩٦٣
- عن جوهر العلة الطبعة الخامسة ١٩٦٥
- كانت ومشكل الميتافيزيقا ١٩٢٩ الطبعة الثالثة ١٩٦٥
- ما هي الميتافيزيقا ١٩٢٩، الطبعة التاسعة ١٩٦٥
- محافظة الجامعة الألمانية على ذاتها ١٩٣٣
- مذهب أفلاطون في الحقيقة ١٩٤٢، الطبعة الثانية ١٩٥٤
- عن جوهر الحقيقة ١٩٤٣، الطبعة الرابعة ١٩٦١
- عن الإنسانية ١٩٤٩ الطبعة الثالثة ١٩٦٤
- الطرق المسدودة ١٩٥٠، الطبعة الثالثة ١٩٦٣
- شروح لشعر هولدرلين الطبعة الثالثة ١٩٦٣
- مدخل إلى الميتافيزيقا ١٩٥٣، الطبعة الثالثة ١٩٦٦
- من تجارب التفكير ١٩٥٤
- ماذا يعني التفكير؟ ١٩٥٤ الطبعة الثانية ١٩٦١
- محاضرات ومقالات ١٩٥٤، الطبعة الثانية ١٩٥٩
- الممر الزراعي الطبعة الثالثة ١٩٦٢

- **ما معنى هذا ـ الفلسفة؟** ١٩٥٦، الطبعة الثالثة ١٩٦٣
- **عن مسألة الوجود** ١٩٥٦، الطبعة الثالثة ١٩٦٧
- **هيبل، صديق العائلة** ١٩٥٧، الطبعة الثانية ١٩٥٨
- **نظرية العقل** ١٩٥٧، الطبعة الثالثة ١٩٦٥
- **في الطريق إلى اللغة**. محاضرات وأحاديث ١٩٥٩، الطبعة الثالثة ١٩٦٥
- **الرزانة** ١٩٥٩
- **الهوية والاختلاف** ١٩٥٧، الطبعة الثانية بدون تاريخ
- **عن جوهر ومفهوم الفيزس أرسطو**، فيزيا ج١، ١٩٦١
- **هيغل واليونان** (تذكار هـ.ل. غادامر.) ١٩٦٠
- **أرض هولدرلين وسماؤه** (كتاب هولدرلين السنوي ج.٩، ١٩٥٨-١٩٦٠)
- **نيتشه** ١٩٦١
- **السؤال عن الشيء** ١٩٦٢
- **فرضية كانت عن الوجود** ١٩٦٢
- **التقنية والمنحنى** ١٩٦٣
- **علامات الطريق** ١٩٦٧
- **الفن والمكان** ١٩٦٩
- **هيراقليط** ١٩٧٠
- **المشاكل الأساسية للظاهراتية** ١٩٧٥
- **المنطق ـ السؤال عن الحقيقة** ١٩٧٦

الفهرس

هذا الكتاب

إن السؤال عن أصل العمل الفني يصبح سؤالا عن جوهر الفن. ولما كان الجواب عما إذا كان الفن فنا أو كيف يكون فنا على وجه العموم، سيظل معلقا، فإننا سنحاول العثور على جوهر الفن هناك حيث يسود الفن على وجهه الصحيح. الفن يحيا في العمل ـ الفني، ولكن ما هو العمل الفني وكيف يكون؟

مارتن هايدغر

